STÄTTEN DER KULTUR

URBINO

VON

PAUL SCHUBRING.

STÄTTEN DER KULTUR

Eine Sammlung künstlerisch ausgestatteter

STÄDTE-MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

Dr. GEORG BIERMANN

Band 22

Urbino

URBINO

VON PAUL SCHUBRING

MIT 58 ABBILDUNGEN

VERLAG
VON KLINKHARDT & BIERMANN
LEIPZIG

Satz und Druck dieses Bandes und die Herstellung der Klischees besorgte die Offizin von Julius Klinkhardt in Leipzig.

Maria Sarre-Humann

in Verehrung

VORWORT.

Urbino gehört nicht zu den Orten, die das größere Publikum kennt; aber wer es kennen gelernt hat, der will wieder dorthin zurück. Die, welche dort herumgehen und die alten Steine reden lassen, geraten nur zu leicht in die Stimmung, die der paduaner Lokalchronist des 15. Jahrhunderts Michele Savonarola in dem Sätzchen formuliert hat: Intrantes exitum non quaerunt. Für solche, die Zeit und Sehnsucht haben, eine große goldene, aber stummgewordene Vergangenheit heraufzubeschwören, ist das Folgende geschrieben. Der Fürst von Urbino, von dem vor allem die Rede ist, hat den Adler im Wappen. Von ihm gilt das Wort Dantes: Che sovra gli altri com' aquila vola.

Berlin.

Paul Schubring.

INHALT

Seite

I. Einleitung 1

II. Das Baptisterium 11

III. Federigo d'Urbino und seine Nachfolger 24

IV. Der Palast 45

V. Die Kirchen 93

VI. Raffael und Baroccio 107

Literatur 117

I. EINLEITUNG.

Es war Ostermontag Morgen, früh um fünf, als ich, aus Apulien kommend, nahe Ancona im Frühlicht des jungen Tages erwachte. Wir fuhren hart am Meer vorbei. Das Wasser lag ruhig und fest in dem harten Licht der ersten Stunde. Da stieg ein dunkelroter Ball über die See in die Höhe, nachdem Rosenfinger die fernen Dünste geteilt. Er schien ganz kühl und sehr nah. Das dauerte nur wenige Minuten. Das Dunkelrot wurde heller, rötlicher, gelber; die feste Scheibe wurde flüssig, unendlich sich ergießend, pfeilschnelle Blitze sendend. Und nun tanzte der erste goldene Prinz auf den jonischen Wogen und freute sich. Das war ein schöner Ostergruß.

Bald lag Ancona hinter uns und die stolze Bergstadt bot der kommenden Sonne die breite Brust. Der Triumphbogen des Augustus und S. Ciriaco wurden sichtbar; es sind die Hauptzeugen von Anconas Geschichte. Immer wacher wird das Meer; die ersten Fischer kehren an die Netze zurück, auch in den Äckern schaffen die Bauern schon. Ob Alltag, ob

Festtag, das gilt hier gleich. Gefeiert wird, wenn das Klima es gebietet, oder ein bescheidener Überfluß bis morgen es gestattet. Um halb sieben Uhr fuhr der Zug in Pesaro ein, im vollsten Osterlicht.

Pesaro hat mit Ancona, Fano, Sinigaglia und Rimini die sogenannte Pentapolis maritima gebildet und nach der Gotenzeit eine erste Handelsblüte erlebt. Der Glanz einer kaiserlichen Residenz blieb dieser Städtegruppe freilich versagt; aber ihre Lage war für den Handel günstiger als die Ravennas und vor allem gesünder. Das Jahr 1285 brachte Pesaro mit vielen anderen Teilen der Mark Ancona in den Besitz der Malatesta, die hier bis 1445 die Steuern einzogen. Unbegreiflich scheint es, daß die Malatesta diesen Besitz in dem Augenblick fahren ließen, als er neuen Wert empfing durch die Ereignisse in Konstantinopel. Damals begann jene Völkerwanderung der Griechen, die nicht nur nach Italien die antike Literatur brachten, sondern vor allem eine Menschenrasse, die durchschnittlich höhere Ansprüche ans Leben zu stellen gewohnt war als ihre italienischen Wirte. Die nördliche Westküste des adriatischen Meeres, Venedig bis Ancona ist das Einfallgebiet dieses aus Griechen und Juden gemischten Menschenschwarmes — Apulien hat leider von diesen Gästen nichts gesehen und nur einmal, es war im Jahre 1479, in Otranto den bösen Schreck einer Türkenlandung und eines wütenden Gemetzels mit 12000 Toten erlebt. Die Malatesta traten also 1445 die Stadt Pesaro an den mailänder Condottiere Francesco Sforza ab, dem damals Mailand noch nicht gehörte. Und nun wurde Pesaro einer der ostitalienischen Fürstensitze, mit Padua, Ferrara, Rimini und Urbino wetteifernd. Nach dem Grundsatze „tu felix Pesaro nube" wurde die Herrschaft befestigt. Mit Urbino wurde zweimal die Braut gewechselt. Lucrezia Borgia, die Tochter Papst Alexander VI., kam hier

zum definitiven Ehestand. Auch die Ostküste herunter sicherten sich die Sforza ihren Einfluß und Bari wurde bis 1558 dem „Herzogtum" einverleibt.

Es wird immer ein Rätsel bleiben, weshalb diese von der Lage und der historischen Situation so ungemein begünstigten Städte der Adria wie diese Pentapolis nur so ein kurzes Dominium bestanden und der venetianischen Nachblüte im 16. Jahrhundert nichts an die Seite zu stellen haben. Der Frontwechsel, den Europa seit der Entdeckung Amerikas vollzog, als es das Antlitz nicht mehr zum Mittelmeer, sondern zum atlantischen Meer wandte, war der Hauptschlag für diese adriatische Küste; nicht weniger bedeutete für den Handel Vasco de Gamas Entdeckung des Seeweges nach Indien. Auf der ganzen Linie von Ravenna bis Otranto wird es im 16. Jahrhundert totenstill. Wieviel Hochgemutes, Stolzes und Tatkräftiges mußte da an sich selbst verbluten! Ravenna hat doch wenigstens seine goldene Melancholie und nicht die Historie, sondern das Fieber hat diese Stadt erdrosselt. Aber die Pentapolis maritima starb daran, daß niemand mehr sie begehrte, daß niemand zu ihr kam im guten oder bösen Sinn. Das graue Nichts legte seinen Schleier über eine Stadt nach der anderen und verurteilte all die lebendigen Energien zu dem passiven Widerstand gegen den Stillstand.

Wir fahren nicht ohne Wehmut von der so hart betroffenen Küste weg. Der Postwagen fährt über die Foglia, den alten Pisaurus, in dessen Tal es jetzt aufwärts geht. Erst zwei, dann drei, dann vier Pferde bringen uns schnell in die Höhe. Die frischen Äcker glänzen mit braunen fetten Schollen; der erste Saft sickert aus den Weinreben. Überall an den Häusern der kleinen Dörfer sieht man die Fellchen der Osterlämmer aufgespannt, die gestern hier verzehrt wurden. Der Ostersonntag ist hier für manche Menschen der

einzige Tag im Jahr, wo sie Fleisch essen. Das ist nicht so wehmütig, als es klingt. Im Süden ist der Fleischgenuß keine Notwendigkeit; auch der Reisende fühlt sich wohler, wenn er von Pasta, Eiern und Früchten lebt. Die „Fastenzeit" ist von der Kirche höchst kluger Weise in die Tage verlegt, wo eine Schonung der Tiere sich doppelt belohnt. Das Osterfest bedeutet dann freilich ein schreckliches Morden und von der erlösten Kreatur, die ihren Unschuldstag erwürbe, ist hier nichts zu spüren.

Höchst amüsant war der Postbetrieb. An jedem Dörflein erschien der Wirt der Postkneipe, schloß den an unserem Wagen hängenden Briefkasten auf, durchsuchte alle Briefe und nahm sich die für seinen Sprengel bestimmten schließlich heraus. Auf diese Weise wanderten die für die Endstation Urbino bestimmten Briefe durch etwa vierundzwanzig neugierige Hände. Ansichtspostkarten wurden bewundert, auch mal staunend weitergereicht und dann in den Kasten zurückgesteckt. Alles ging aber mit der größten Ehrlichkeit vor sich. Wir sahen Prozessionen und solche, die sich fertig machten. Wie ein Vater stand der Priester unter seinen Jungens und stülpte ihnen die roten Hemden über. Das waren die Festkleider; in der Fastenzeit tragen sie bei den Umzügen dunkle Kittel und spitze Dornenkronen auf dem Kopf.

Vier Stunden dauert es, bis wir die 36 km hinter uns haben, die das 430 m über dem Meere gelegene Urbino von der Küste trennen. Da wo die Foglia und der weiter südlich bei Fano mündende Metauro am nächsten zusammenkommen, liegt auf steilem Kegel die Doppelstadt (urbs bina), mit ihrer unbeschreiblich stolzen Lage weit in die Täler herüber grüßend. Man kennt ja den Zauber dieser grau-braunen Castelli, die mit vielen engen Mauerringen um die Burg auf der Höhe herumziehen, terrassenförmig übereinanderstei-

Abb. 3. G. Bruia: Civitas Orbis Terrarum.

gend, von wenigen steilen Querstraßen zerschnitten, auf der Höhe den Dom und das Schloß stolz heraushebend. Alles ist hart, ernst, steinig und fest. Mitten aus der grünenden Natur hebt sich solch ein Steingetümmel. Eine schmale Einfahrt; wütend peitscht der Kutscher die Pferde für die schlimmste, letzte Strecke. Eine letzte Kurve — und plötzlich hält der Wagen auf einem kleinen, von hohen Mauern steil umstellten Platz, wo Hunderte von munteren neugierigen Augen das Ereignis des Tages erwarten. Ich war der einzige Fremde; so genoß ich das Vorrecht, neben dem Kutscher sitzen zu dürfen. Aber mein Holzbänkchen hätte ein Quartaner in Deutschland zurückgewiesen. Nun sprang ich recht erfreut herunter. Ich hatte Urbino seit zehn Jahren nicht wieder gesehen; aber der schon damals helleuchtende Name Federigo hatte sich inzwischen mit immer neuem Glanz gesättigt und ich bin eingefahren mit den leidenschaftlichen Gefühlen eines Mekkapilgers. Wir brauchen ja alle unsere Heiligen und Patrone, zu denen wir bewundernd und dankbar aufblicken. Gewiß, in Florenz oder gar in Rom einzufahren, ist auch eine Feierstunde. Aber noch feierlicher regt sich die Seele zu den Geistern der entlegenen Bergnester, die ihre goldene Zeit in das Geheimnis der Vergangenheit geschlossen haben und sich nur selten von den Huldigungen der Gegenwart wecken lassen.

Ist Pesaro durchaus Küsten- und Wasserstadt, so hat Urbino alles seinen Bergen zu verdanken. Weit genug vom Meer entfernt, um gegen Überfälle gesichert zu sein — ähnlich etwa wie Mykene — liegt es andererseits hoch genug, um das ganze hochansteigende westliche Höhenplateau bis zum Monte Nerone zu beherrschen, d. h. bis zur Wasserscheide des Tiber. Im Südosten liegt der Monte d'Asdrubale, dessen Tiefe der unheimliche Furlopaß durchsticht, den die Römer unter Ves-

pasian in einer Länge von 37 m durch den Tuff getrieben haben, nahe der Stelle, wo Hannibals Bruder 207 v. Chr. von den Römern aufgerieben wurde und mit 56000 Soldaten den Heldentod starb. Im Norden wird die Republik San Marino sichtbar und der Monte Cesano, dessen weicher, an der Luft schnell härtender Tuff der ganzen Gegend einen ausgezeichneten Baustein liefert, der für die Entwicklung der hier heimischen Plastik von Bedeutung wurde.

Aber die bleichen Schatten Hannibals und Hasdrubals werden verdrängt von der deutlicheren Gestalt desjenigen Fürsten, der im 15. Jahrhundert Urbinos Glanz heraufgeführt hat. Schon im Jahre 1154 wurden die Grafen von Monte Feltre als kaiserliche Vikare bestätigt, seit 1213 besetzten sie Urbino. Der erste Federigo von Montefeltre regierte von 1300—1327. Oddantonio da Montefeltre nahm 1444 den Titel eines Duca d'Urbino an, wurde aber noch im selben Jahre ermordet. Und nun beginnt die 38jährige Glanzzeit der Stadt unter dem zweiten Federigo, den der Humanist Vittorino da Feltre in seltener Weise erzogen und zum Herrscher herangebildet hatte. Er bietet einen völlig anderen Typus, als wie ihn die Herren von Toscana zeigen. Florentiner Krämergeiz und Geldsinn sind ihm ebenso fern wie die blutsaugerische Politik eines Sigismondo Malatesta oder die brutale Härte eines Francesco Sforza. Federigo war nicht nur Feldherr, Staatsmann, Politiker und Herrscher, sondern vor allem ein Mensch. Während man in Florenz die trutzigen Rusticapaläste türmte, deren Stil doch vor allem von der Gefahr eines drohenden Geschlechterkampfes gefordert wurde, ließ hier auf den umbrischen Bergen sich der Urbinate von einem istrischen Architekten aus Lovrana ein Schloß bauen, das ebenso heiter wie sicher, ebenso offen wie geschlossen war. Jene ziere Grazie und echt menschliche Vornehmheit, die

Abb. 4. Gesamtansicht von Urbino.

der in diesem Schloß verfaßte „Cortigiano" des Grafen Castiglione vom Edelmann der Zeit fordert, ist in diesen Palast hineingebaut, bei dem gesellige Neigung und freie Bewegung fast mehr berücksichtigt wurden als Gefahr und Ansturm. Frei und fast zierlich liegt der Riesenpalast auf der höchsten Bergkuppe. Zwei Rundtürme umschließen eine dreifache Loggia, die den zauberhaften Rundblick aufs Bergland und in die tiefen Täler gewährt. Offene und versteckte Höfe, der Wechsel großer Säle und kleiner Gemächer rhythmisieren den inneren Koloß, so daß selbst die jetzt kahlen Zimmer noch wohnlich erscheinen. Weder in Florenz noch in Rom findet sich solche Heiterkeit! Es ist ein höchst individueller Bau — sein stärkstes Gegenbild ist die Festungsburg Sigismondos Malatesta in Rimini.

Seltsam, in Florenz hatten sie platonische Akademien und hielten Vorträge über die Lebenskunst; aber ihre Bauten sind trutzige Schutzwehren und nur trotz ihres Ernstes schön. In Urbino hat der Humanismus sich auch in der Architektur erfüllen können. Ist es Zufall, daß der größte Architekt der Hochrenaissance, Bramante, von hier aus seinen Weg nahm? Jetzt erklärt sich der Unterschied der schweren florentiner von

der graziösen Peterskuppel, die doch schließlich nicht Michelangelo allein zugeschrieben werden kann. Aus der isolierten Lage Urbinos erklärt sich aber auch, daß dieser Palast nicht nachgeahmt wurde. Freilich, das Beste ließ sich nicht nachahmen: das war seine Lage, seine Bergsicht, stürzende Felsen und dröhnendes Rauschen der Wasser.

Morgens, mittags, abends war ich in dem Palast; nachts umschritt ich die hohen stillen Mauern im Mondschein. Weit leuchteten die Berge herüber; Sang und Tanz drang von unten aus dem Tal herauf. Mir war's, als ob ich oben auf dem Balkon den hohen Herrn stehen sah; ruhig und fest lehnte die Gestalt an die Brüstung der Loggia. Junger Streit hatte ihm das Nasenbein eingeschlagen und so ist sein Profil außerordentlich prägnant gewesen. Vielleicht sah er nach San Bernardino herüber, wo unter den Zypressen seine Gattin Battista Sforza aus Pesaro ruht. Vielleicht ging sein Blick über den Furlopaß nach Gubbio, wo sein zweites noch intimeres Schloß liegt. An diesen Federigo klar zu denken, hilft, die Renaissance richtig beurteilen. Man kann es verstehen, daß bei einem einseitigen Blick auf Florenz und Rom Männer wie

R. Wagner, Gobineau und Heinrich v. Stein negativ über sie dachten. In Urbino ist das schlechterdings nicht möglich. Da haben wir den vergeistigten Humanismus, und eine starke Persönlichkeit, die das Bergvolk ringsum edel bezwungen hat.

Daß dieser Mann sich die reifsten Geister sicherte, ist fast selbstverständlich. Auch sein Sohn Guidubaldo und dessen Gattin, die schöne Elisabetta Gonzaga führten vornehm das Hofleben. Die Künstler fehlen nicht. Raffael zwar hat an diesem Kreise kaum Anteil genommen; er ging zu früh nach Perugia und Florenz. Der klügste unter den Künstlern war zweifellos Piero della Francesca, aus Borgo San Sepolcro, eine der stärksten Potenzen des Quattrocento, vom Range Leon Battista Albertis. Wer diesen Maler in Arezzo kennengelernt hat, der vergißt ihn nicht wieder. Bodenständige Gewalt der Gestalten, weiter Raum, stolze Hallen, alles in milchigem Licht gesehen, jede Geste erfüllt mit Notwendigkeit und Knappheit, Verzicht auf alles bloß Gefällige und doch reich durchströmt von lebendiger Wärme — so bildet dieser Künstler ein Phänomen, das in Umbrien einsam wirkt und von einem Perugino schlecht genug verstanden wird.

Doch von allen Einzelheiten will das Folgende berichten. Im Frühling und im Sommer habe ich Urbino kennengelernt. Die Hitze ist hier nicht schlimm; Zanzaren gibt es nicht und die Abende auf der Piazza und am Berghang sind kühl. Nie wird man müde, die Höhen des Apennin zu betrachten, die mit so erhabener Ruhe auf den kleinen Bergkegel des schloßgekrönten Felsennestes blicken. Ein Mann hat diese Stadt und diese Bauten geschaffen und dem Berg seine goldene Historie gegeben. Seit mehr denn 300 Jahren schläft Urbino und träumt von der großen kurzen Glanzzeit, die es im 15. und 16. Jahrhundert erlebt hat.

II. DAS BAPTISTERIUM.

Umbrien ist die Wiege der gotischen Wandmalerei Toscanas. Was in der Mutterkirche des Franziskanerordens in Assisi vor und nach 1300 gemalt worden ist, wurde grundlegend für die Malerei des florentiner Trecento. Giotto hat hier seine erste Probe bestanden; die Römer, die Sienesen haben sich hier bezeugt. Diesem stolzen Anfang entspricht dann freilich in Umbrien keine Fortsetzung; die großen Meister Giotto, Cimabue, Cavallini u. a. zogen in ihre Heimat zurück und aus eigener Kraft brachte Umbrien nichts Gleichwertiges hervor. Wenigstens nicht der südliche Teil; besser stand es mit dem nördlichen Umbrien, wohin von der Adria her künstlerische Kräfte drangen. Rimini ist das Centrum der romagnolisch-umbrischen Trecentomalerei; nach der Mitte des Jahrhunderts wurde Fabriano, Tolentino, später auch Gubbio der Sitz einer Lokalschule. Aus der Nähe dieser kleinen Städte stammen die beiden Maler Jacopo und Lorenzo da San Severino, die 1416 die Taufkirche Urbinos mit der Täuferlegende ausgemalt haben. Das abseits von der von Süd nach Nord sich ziehenden Hauptstraße der Stadt am steilen Hang gelegene Kirchlein ist kein Centralbau, wie man solche in Toscana und der Emilia so häufig findet, sondern eine oblonge Kapelle, der Capella dell'Arena in Padua nicht unähnlich. Der alte Taufstein ist verschwunden, aber noch steht das alte Gestühl an den Wänden und ein schönes Holzgewölbe aus steigenden Halbtonnen glänzt in feierlichen Bogen. Die Altarwand zeigt wie so oft eine

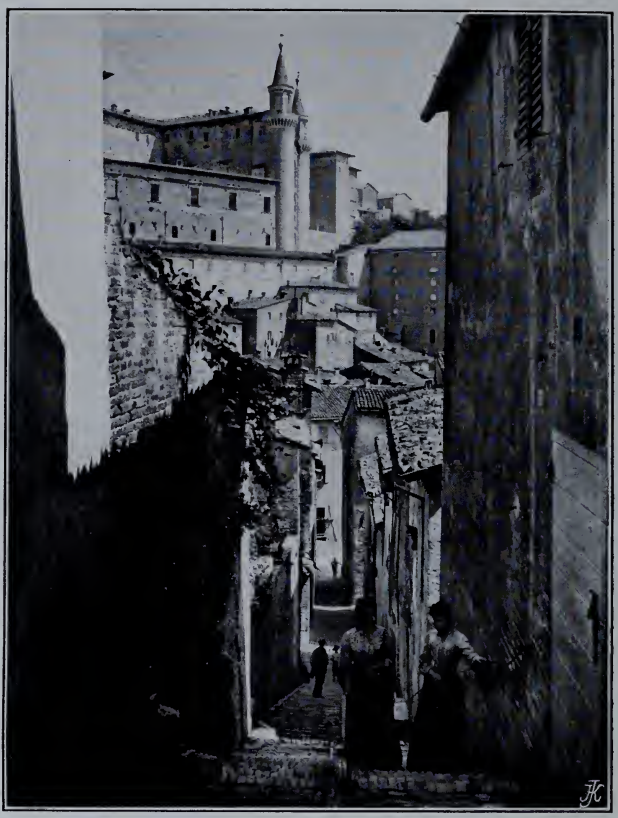


Abb. 5. Scaletta di S. Giovanni. Aufgang zum Baptisterium.

große Kreuzigung; das Heilsthema des Blutopfers. Der Ernst dieser Wand kontrastiert zu der frischen Munterkeit, mit der die Täufergeschichte an der Seitenwand erzählt wird. Solche Kontraste findet man häufig. In dem Oratorium S. Giorgio beim paduaner Santo haben Altichiero und seine Schüler an die Altarwand auch eine ernste Kreuzigung gemalt; aber an den Seitenwänden ist romantische Ritterchronik ausgebreitet, vom Ritter Georg und der Drachenschlucht klingt die Bal-

Abb. 6. S. Giovanni: Altarwand.

lade, von König Sevio in Silena in Kappadokien, von der Prinzessin Caterina in Alexandrien singt das Bild und der schönen Lucia Hymnus preist die Kraft der frommen Jungfrau, die sich gegen vier Stiere zu stemmen wußte und dem Begehren des bösen Prätors nicht nachgab. Ein ähnlicher Kontrast findet sich auch bei den Hausaltärchen jener Zeit, die, wenn geschlossen, schlichte Einzelfiguren in verhaltener Farbe zeigen; geöffnet strahlt dann der blitzende Schrein in hellem Gold und lebhafter Farbigkeit.

Freilich liegt in Urbino bei der Kreuzigung der Ernst mehr im Thema als in der Behandlung. Die Fülle der Figuren bedroht den Eindruck des Wichtigen. Ritter reiten frisch um die Kreuze, die Frauen schreien

laut, die Soldaten würfeln. Man war im Anfang des 15. Jahrhunderts stolz darauf, dies alles malen zu können. In Florenz freilich streifte man damals schon all diese Chroniknotizen und Weitläufigkeiten ab und machte sich daran, die konzentrierte Wucht der Hauptsachen allein zu malen. Da spüren wir denn hier zum ersten Mal, wie naiv die umbrische Malerei damals noch war im Verhältnis zu der durchgreifenderen Art am Arno. Aber hat nicht ein abgeschlossenes Waldhügelland stets andere Lebensbegriffe als die große Steinstadt, wo Handel und Bewegung die Menschen schneller und unruhiger leben läßt? Diese szenisch reich gesättigten Kreuzigungsbilder enthalten die Erinnerung an das geistliche Schauspiel, an die Karfreitagsprozessionen und die Klagegesänge der Wallfahrten. Die feierlichen steigenden Tonnen der Holzdecke bändigen das wirre Schreien und erregte Flüstern des Altarfreskos.

Bei der Täuferlegende ist die umständliche Breite der Erzählung Pflicht. Die schönen Geschichten, die der priesterlichen Interpretation sich breit darboten, sollten glänzen und schimmern wie ein edles Gewirk. Das heilige Märchen beglückt Jung und Alt, zumal in der frohen Stunde der Taufe, wenn der Erstgeborene stolz zum Heiligen getragen wird, damit er das zarte Leben weihe. Wenn die Legende die kargen Tatsachen der biblischen Überlieferung mit goldenem Wunderglanz sättigt, so hilft sie damit den Menschen, ihr eigenes Leben als Wunder zu erleben und zu erhöhen. Und welche Stunde wäre reicher an Wundern als die, in der eine Menschenfrau ein neues Leben zur Welt bringt? Es stünde schlecht um unser Innenleben, wenn wir uns aus Skepsis um die Freude an der Legenda aurea brächten! Wir wollen nun sehen und hören, wie man sich in Urbino die liebe alte Täufergeschichte ausgedacht hat.

Abb. 7. Zacharias im Tempel. Fresken in S. Giovanni. Zacharias schreibt.

Mit einem Wunder beginnt sie (I). Ein alter Priester, der mit der Welt schon abgeschlossen hat, wird am Altar plötzlich von einer Engelbotschaft überrascht und vom gelben Engelglanz überstrahlt. Der ihn umhüllende Glanz ist so stark, daß er selbst die Leute im Hintergrund blendet. Zacharias wird vom Schreck überwältigt; er verliert die Sprache. „Wenn Gott redet, müssen die Menschen schweigen." Dicht neben dem Tempel steht das Haus des Zacharias; wir würden heute sagen: das Pfarrhaus. Unten blickt man in die hohe Stube; oben öffnet sich eine zierliche Loggia. Und nun sehen wir den alten Stummgewordenen die Buchstaben malen; die Rolle liegt auf dem Knie. Es ist eine sauere Pflicht, dies Schreiben. Aber der Inhalt

Abb. 8. Maria kommt zu Elisabeth und Zacharias. Fresko in S. Giovanni.

ist wichtig genug; er meldet Elisabeth, was der Engel gesagt, daß sie, die Greisin, noch ein Kind haben solle. Das Bübchen, das vorn mit dem Hund spielt, ahnt nicht, was Wichtiges neben ihm verhandelt wird. Aber die Zuschauer auf der Loggia staunen: il vecchio Zaccaria scrive! Bei anderen Darstellungen steht wohl ein kleiner Junge neben dem Alten und hält das Tintenfaß. Man hat etwas Ofenruß mit Öl angemacht, man hat der Gans eine Feder ausgerupft und sauber zugeschnitten, man hat ein Pergament gesucht, geglättet, liniiert und geschabt, man setzt sich ins beste Licht, überdenkt's noch einmal und nun in Gottes Namen wird geschrieben. Wahrlich da steht es: die alte achtzigjährige Frau soll noch ein Kind bekommen! Das ganze Haus gerät in Aufruhr!

Im ersten Schreck packt Elisabeth ihre Sachen zusammen und geht in die Berge. Sie schämt sich vor den Nachbarn; was sollen die denken, so eine alte Frau . . . Aufs Land gehen, heißt damals aber nicht:

Abb. 9. Johannes wird geboren und beschnitten. Fresko in S. Giovanni.

Sommerfrische, sondern Einsamkeit und Schutzlosigkeit. Lieber will Elisabeth auf alle Bequemlichkeit der Stadt verzichten, als sich vor den Freundinnen blicken lassen.

Aber sie ist dort draußen nicht verlassen; die treue Freundin Maria macht sich, obwohl sie nun auch schon im gleichen Zustand ist, auf den Weg, um Elisabeth in der schweren Stunde beizustehen (II). Zu Fuß kommt sie die Berge herauf, begleitet von drei Dienerinnen. Bei der Begrüßung begibt sich ein neues Wunder. Ergriffen will die Alte vor der Jungen knien. Aber diese hebt sie bestürzt auf; und nun stehen die beiden gesegneten Frauen sich gegenüber, der Wunder und Ahnungen voll. An der Schwelle des Hauses begrüßt dann der stumme Wirt den lieblichen holden Gast; sprechen kann er nicht, wortlos sinkt

Abb. 10. Abschied Marias von Elisabeth und Zacharias. Fresko in S. Giovanni.

er in die Knie vor der heiligen schönen Frau. Maria bleibt nun im Hause, um Elisabeth beizustehen.

In Bild III ist der kleine Giovanni geboren. Ein großes Ehebett steht da mit schön gemusterter Decke, die Truhe davor mit allem Leinzeug; eine schön bemalte Holzdecke. Maria hat das Kindchen gewickelt, trägt es auf und ab und herzt es. Noch einmal setzt sich der Vater zum sauern Amt des Schreibens nieder; es ist zum Glück das letzte Mal. Denn nun löst ihm der freudige Schreck die Zunge nach neunmonatlichem Schweigen. Die Nachbarinnen, die nun wieder zu Elisabeth kommen dürfen, können gar nicht genug rühmen von der Schönheit des Knäbchens. — Wieder begleitet eine Nebenszene die Hauptaktion; Hänschen wird beschnitten. Nicht in einem Tempel, sondern

Abb. 11. Der junge Täufer predigt Buße. Fresko in S. Giovanni.

gleich im Garten geht es vor sich. Die Weinblätter geben schönen Schatten; ein Tisch wird herausgestellt, eine seidene Decke kommt darüber, dann ein Quastenkissen mit dem neonato. Fein säuberlich wird die Operation vollzogen; Hebamme und Paten sind bewegt.

Leider muß (IV) Maria nun wieder Abschied nehmen; denn auch ihre Stunde naht. Sie tut es mit der umständlichsten Förmlichkeit; alles, was im Haus ist, kommt noch bis an die Türe mit. Die Dienerinnen Marias sind längst bereit; aber noch immer läßt Zacharias die Hand nicht los. Nur der Marketender, der zufällig auf der Straße vorüberläuft, ahnt nicht, was hier vorgeht. Man beachte, wie umständlich sich der Mantel Marias auf dem Boden fältelt. Der Portone ist mit Löwen geschmückt! — Das Nebenbild, auf dem Maria, mit dem kleinen Jesus im Wald spazieren gehend, den kleinen Johannes antrifft, ist leider stark gestört. Wir kennen die Szene gut aus vielen Floren-

Abb. 12. Die Täuflinge werden im Jordan getauft. Fresko in S. Giovanni.

tiner Bildern. Johannes, heißt es, hätte hier mit den Kaninchen gespielt; da hätte er den Jesusknaben erblickt und mit lautem Jubel sei er auf ihn zugelaufen, die bisherigen Spielgefährten gänzlich vergessend.

Leider fehlt auch die Szene, wie der dreijährige Johannes, vom Geist getrieben, in den Wald geht. Sie bildet das Gegenstück zu Marias frühem Tempelgang. Es liegt ein tiefer Sinn darin, daß nicht Menschenbelehrung, sondern Waldweben dem Knaben die Seele wachrauscht.

V. Der Knabe predigt. Für den Südländer, der am 6. Januar die Kinder in Araceli in Rom auf die Kanzel bringt, ist eine Kinderpredigt nichts ungewöhnliches. Selbst in der „Wüste" hat dieser junge Mensch seine 32 Zuhörer. Ein Fels ist die Kanzel. Die Predigt handelt immer wieder von dem einen goldenen Wort: „Ein Höherer kommt." Alle Zuhörer passen auf. Manche sind empört über die Kühnheit des jungen

Abb. 13. Die Taufe Christi. Fresko in S. Giovanni.

Geistes, manche betroffen von solcher Überzeugungskraft. Es fehlen in der Gruppe die Frauen; all die Männer durch eine Predigt zu fesseln, ist keine Kleinigkeit. Im Gegensatz zu dieser ernsten Rede steht der Jagdzug, der oben rechts erscheint. Zehn Jäger ziehen mit ihren Falken vorbei. Das soll natürlich die böse Welt sein, die nichts von Buße hören will. Aber auch sie müssen die Köpfe herumnehmen. Wirklich, sie halten an.

Der Erfolg der Predigt ist groß (VI); betroffen lassen sich sechs Bußfertige taufen und der Falkner macht sich als Siebenter eben bereit. Er ist vom Pferd gesprungen, sitzt auf dem Sand und streift flugs die Hosen ab. Eine Fülle von Bewegungsmotiven bieten die Täuflinge. Die Majorität der Jäger hat sich freilich noch nicht bekehrt; die sitzen schmausend oben in der Osteria beim Fäßchen Wein. Hinter den Hügeln kommen links oben Zelte zum Vorschein.

Abb. 14. Die Predigt des Täufers vor Herodes. Fresko in S. Giovanni.

Absichtlich ist diese Szene möglichst genreartig gegeben, um sie gegen die feierlichere abzusetzen, die nun folgt (VII): Christus läßt sich taufen. Hier erhebt sich die Erzählung zum liturgischen Hymnus. Die 16 Propheten des alten Bundes knien links; 12 große Engel, Seraphim und Cherubim, fliegen um den ewigen Vater, der die schönen Worte: Hic est filius meus dilectus eben zur Erde spricht. Man vergleiche, wie anders die runden Falten der Prophetenmäntel wirken als die modischen Kittel der Edelleute und Juristen rechts. — In den Sgraffitti, die hier neben der Figur des Johannes eingeritzt sind, finden sich griechische Buchstaben; ob einmal ein Grieche aus Konstantinopel sich hier verewigt hat? Es findet sich hier die Jahreszahl 1617.

Das letzte Bild der erhaltenen Reihe (VIII) schildert die Predigt des 30jährigen Täufers vor Herodes. Ein großer Jagdzug kommt von rechts geritten; vorn an der Spitze Herodes und Herodias. Und nun spricht der

Täufer das folgenschwere Wort: „Es ist nicht Recht, daß du deines Bruders Weib hast.“ Eine dichte Schar steht hinter dem furchtlosen Bußprediger. Sie alle sind überzeugt von dem Worte des Propheten und werden nun stolze Zeugen der Furchtlosigkeit ihres Führers.

Leider fehlen die Szenen des Verhörs, des Salometanzes, der Enthauptung und der Grablegung. Der Verlust ist aber geringer als man zunächst denken möchte. Denn diesen lyrischen Malern Umbriens gelingen dramatische und katastrophale Szenen weniger gut als die des Zuständlichen und Genrehaften. Es ist die Kunst Gentile da Fabrianos, die hier in Urbino so freundlich plaudert. Wie dieser Maler die Florentiner im Jahre 1423 mit seinem Maibild der drei Könige überraschte, das am Arno wie ein seliges Märchen des Frühlings wirkte, so bestechen uns die Brüder aus San Severino mit dem bukolischen Zauber der Szenen, mit dem Stimmungsgehalt, mit den zarten innigen Andeutungen. Dazu kommt das Landschaftliche, das hier, in der Berggegend, viel stärker mitklingt als in der Florentiner Malerei. Es fehlt das Präzisieren des Moments, die Spannkraft des Vortrags, die Klarheit der Geste, die Energie der Form; die Florentiner, die ja nun einmal auf Granit beißen, hätten sich mit solchem lockeren Spiel nicht begnügt. Aber dafür ist hier alles seelisch zarter bewegt. In dieser Kunst liegen die Voraussetzungen für Raffaels Eigenart und wir denken uns gern hinein in die Stunde, in der Mona Ciarlas Sohn, der hier getauft ist, als Knabe vor diesem goldroten Märchen stand und seine Seele der zarten Melodie dieser Szenen öffnete.

III. FEDERIGO D' URBINO UND SEINE NACHFOLGER.

Das Zeitalter der italienischen Renaissance ist reich an prominenten Persönlichkeiten, die in ihrer großzügigen, weitumspannenden, vielseitigen und energischen Lebenshaltung das Ideal der gehobenen Individualität darstellen. Sieht diese edle Gruppe der Bevorzugten sich beim ersten Anblick ziemlich ähnlich, so merkt man bei näherer Betrachtung, wie jeder Einzelne doch sehr treu die Besonderheit seiner engeren Heimat spiegelt, in der er groß und kräftig geworden ist. Die Medici sind im Grunde der Seele Kaufleute und als Handelsherren neben die Fugger und Tucher zu stellen. Die oberitalienischen Fürsten in Verona, Mantua, Mailand, Padua, Ferrara sind in erster Linie Soldaten. Das Degenhandwerk hat nicht nur ihre Herrschaft begründet, es füllt auch die Tage des Regierens mit reichem romantischem Spiel. Die spezifische Note der Brutalität trägt Sigismondo Malatesta vor; außer ihm finden sich bei den Visconti ähnliche Exemplare der Zügellosigkeit. Solche Triebhaftigkeit ist keineswegs zu bewundern und etwa auf die Rechnung der neuen Zeit zu setzen; vielmehr sind es böse Reste des Tyrannentums aus dem Mittelalter, gemildert nur durch das gleichzeitige Bestreben nach äußerer künstlerischer Kultur. Auch der Neapler Königshof, an dem doch ein Pontanus wirkte, brodelte im 15. Jahrhundert noch gehörig; dort unten geht ja auch heute noch alles ein gut Teil saftiger zu als in Rom oder Florenz. Durchgehends beobachten wir eigentlich nur die Macht des

Abb. 15. Piero della Francesca: Federigo d' Urbino. Uffizien.

Unausgeglichenen, wie in derselben Person zarte Gedanken der Seele mit den wilden Instinkten des Blutes zusammenwohnen. Galeazzo Visconti in Mailand († 1402) ließ seine Feinde in langsamem Morden sich hinquälen und gab ihnen erst, nachdem er ihnen jedes Glied abgeschlagen, am 41. Qualtag den ersehnten Todesstoß; derselbe Fürst ließ sich dann abends die neueste Canzona von Petrarca vorlesen und dichtete mit dem Poeten Sonette um die Wette! Auch die Medici vergaßen die zarten Gedanken der platonischen Akademien, wenn es galt, die Feinde zu hängen; und ebenso hat in Rom stets der Erfolg jedes Mittel gerechtfertigt erscheinen lassen.

Man muß sich diese Widersprüche in der Seele der Hochstehenden jener Zeit vergegenwärtigen, um sich das Bild Federigo d'Urbinos klar vor die Seele zu stellen. Er ist kein homo novus gewesen, sondern stammte aus altem Geschlecht. Im Jahre 1213 wurde Buonconte di Montefeltre von Kaiser Friedrich II. mit Urbino belehnt; als Federigo geboren wurde, 1422, war das Land also schon länger als zwei Jahrhunderte im Besitz seines Hauses. 1404 übernahm Guidantonio die Herrschaft, der er 1408 den Besitz von Assisi hinzufügte; 1413 wurde er zum Generalissimus der Romagna ernannt. Er heiratete 1424 die Römerin Caterina Colonna, eine Verwandte des damaligen Papstes Martin V. Die Gattin starb 1438, er selbst 1442. Ihm folgte 1443 sein legitimer Sohn Oddantonio (geb. 1427), der aber schon im folgenden Jahre einer Verschwörung, die wahrscheinlich Sigismondo Malatesta aus Rimini angezettelt hatte, zum Opfer fiel. Außer diesem Sohne waren der Ehe von Guidantonio und Caterina noch vier Töchter entsprossen: Bianca, 1422 mit Manfredi da Faenza verheiratet; Violante, geb. 1430, heiratete zwölfjährig Domenico Malatesta Novello da Cesena (dieser starb 1465); Agnesina, 1431 geb., heiratete 1445 Alessandro

Gonzaga da Mantova; endlich Brigida Sueva, geb. 1428, die 1448 in Rom Alessandro Sforza da Pesaro heiratete. Außerdem hatte Guidantonio noch zwei uneheliche Kinder anerkannt: Federigo, den späteren Herzog (geb. 1422) und Anna, die schon 1420 an Ubaldino della Carda verheiratet wurde.

Federigo wurde schon achtjährig mit der wenig anziehenden Gentile Brancaleoni verlobt; 1437 fand die Hochzeit des 15jährigen in Gubbio statt. Federigo gewann bei dieser Heirat die beiden Städte S. Angelo in Vado und Mercatello als Brautgabe. Die Ehe blieb kinderlos; die Herzogin ging in ein Kloster und starb 1457. Federigo heiratete zwei Jahre darauf, 1459, die blutjunge 13jährige Battista Sforza da Pesaro, die Tochter Alessandro Sforzas, von der er viele Kinder hatte. Von den acht Töchtern war die älteste Giovanna, die 1474 den Giovanni della Rovere heiratete und die Mutter Francesco Marias della Rovere wurde, des Stammvaters der neuen, regierenden Linie. Elisabetta, 1462 geb., heiratete 1475 Roberto Malatesta da Rimini; mit 20 Jahren Witwe, nahm sie im Jahre, als ihr Vater starb, den Schleier im Franziskanerkloster in Urbino. Agnesina heiratete 1474 Fabrizio Colonna, den Herrn von Marino, Albi und Tagliacozzo (ihre Tochter ist Vittoria Colonna). Costanza heiratete einen Prinzen von Salerno, dem sie 1507 einen Sohn gebar; Chiara nahm den Schleier und Violante heiratete Galeotto Malatesta aus Rimini.[1]) Das letzte Kind war endlich der ersehnte Erbe; es ist der am 17. Januar 1472 geborene Guidubaldo, dessen Geburt der Mutter aber das Leben kostete. Als sein Vater am 10. Sept. 1482 in Ferrara gestorben war, fiel dem 10jährigen zarten, ein wenig verwachsenen Knaben das Ducat zu. Er heiratete

[1]) Dazu kommen noch vier uneheliche Kinder, von denen Antonio, der 1454 legitimiert wurde, die Emilia, Tochter des Marco Pio in Carpi, heiratete.

dann Elisabetta Gonzaga da Mantova; die Ehe blieb leider kinderlos. Deshalb adoptierte er 1504 den oben erwähnten Francesco Maria della Rovere (vgl. Abb. 38), den Sohn seiner Schwester Giovanni, der, als Guidubaldo am 11. April 1508 der Podagra erlag, die Regierung übernahm. Papst Julius II. ernannte ihn zum Capitano Generale der Liga von Cambray; Kardinal Francesco Alidosi verlieh ihm den päpstlichen Feldherrnstab in S. Petronio in Bologna. Francesco heiratete Eleonora Gonzaga (vgl. Abb. 38). Nach den ersten Erfolgen des päpstlichen Heeres belehnte 1512 Julius II. seinen Großneffen auch noch mit Pesaro, als Costanzo II., der Sohn Giovanni Sforzas und der Ginevra Tiepolo als letzter Sforza gestorben war. Da Francesco außerdem auch von seinem Vater Giovanni della Rovere, bei dessen Tode 1501 Sinigaglia geerbt hatte, so regierte er über Urbino, Pesaro und Sinigaglia zugleich.

Aber Papst Leo X. setzte seinen eigenen Bruder Giuliano, und nach dessen Tode 1516 Lorenzo Medici († 1519) zum Generalissimus ein und wies ihm auch das Fürstentum Urbino zu. Francesco mußte mit Eleonore, der verwitweten Herzogin Elisabetta und seinem Sohne Guidubaldo in die Verbannung zu den Schwiegereltern nach Mantua flüchten. Bis zu Papst Leos Tod (1521) dauerte dies traurige, in Goito bei Mantua verbrachte Exil, bei dem sich Eleonore besonders mutig bewies. Hadrian VI., der Nachfolger Leo X., bestätigte dann Francesco Marias Urbinater Herrschaft aufs neue. Der Baueifer des Heimgekehrten wandte sich der Villa Imperiale bei Pesaro zu, die er durch den Urbinaten Girolamo Genga ausbauen ließ. Seit 1524 kämpfte der Herzog für Venedig als der Governatore Generale gegen Franz I. von Frankreich; erst 1529 nahmen diese Feldzüge in Oberitalien ein Ende. Kaiser Karl V. wollte den ruhmreichen Herrscher sogar zu seinem

Abb. 16. Fed. Baroccio: Francesco Maria II della Rovere. Uffizien.

Vikar ernennen, was dieser aber ausschlug. Während der Gatte so im Feld Lorbeeren erntete, baute die edle Leonore daheim auf dem Hügel die Villa Imperiale fertig aus; eine Inschrift der Front begrüßte den heimkehrenden Sieger:

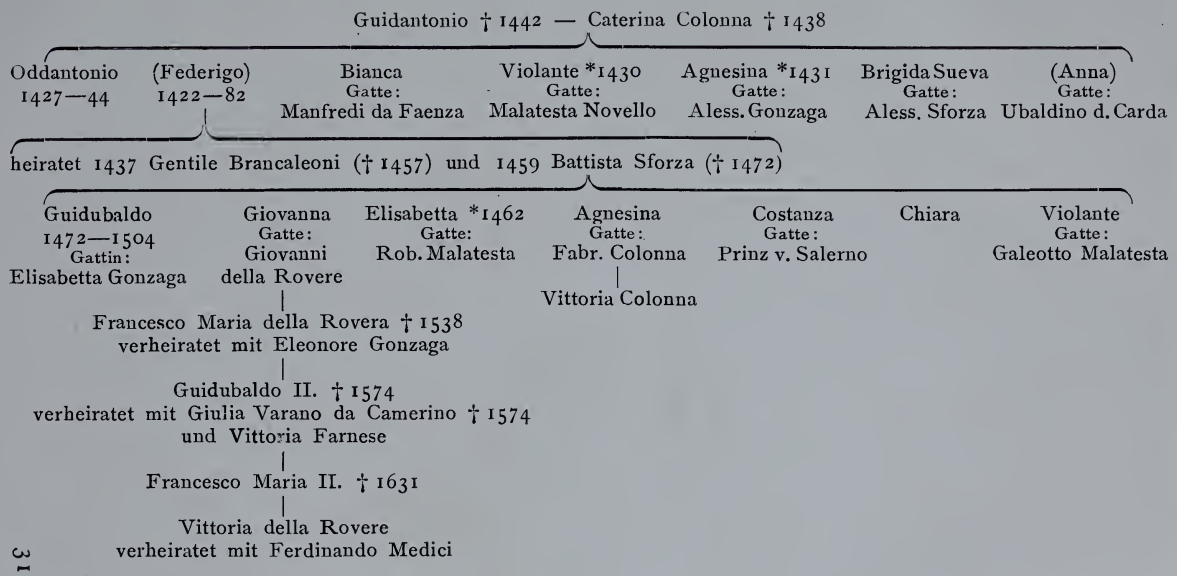
Pro sole, pro pulvere, pro vigiliis, pro laboribus
Ut militare negotium requiete interposita
Clariorem laudem fructusque uberiores pariat.

Der Sohn dieses herzoglichen Paares, Guidubaldo II., wurde 1534 mit der 12jährigen Giulia Varano von Camerino verheiratet. Ein Ruhmestag war für Francesco die Begrüßung Kaiser Karls V. in Neapel 1535, als der Kaiser von dem Türkenzug heimkehrte; 1537 zog er dann selbst gegen den Sultan Soliman, der bei Korfu gesiegt hatte; es kam aber infolge der raschen Abfahrt der Türken nicht zum Kampfe. Im folgenden Jahre erlag der Hochgemute dann einem heimlichen Gifte, das Luigi Gonzaga ihm beigebracht hatte. Sein Sohn Guidubaldo II. starb 1574; ihm folgte (Abb. 16) Francesco Maria II. († 1631), nach dessen Tod seine Tochter die Großherzogin von Toscana, Vittoria della Rovere und ihr Gatte Ferdinando Medici von Toscana das Erbe antraten. So kam der große Kunstbesitz Urbinos in den Palazzo Pitti und in die Uffizien.

Es ist eine lange Zeit, 1213—1631, die dieses Fürstentum überdauert hat. Abgesehen von den Medici hat sich kein Geschlecht so lange im Sattel gehalten; die Este, die Gonzaga, die Scaliger, die Carrara, die Sforza sind früher von der Bühne verschwunden. Aber es sind nur zwei markante Fürsten, die das Geschick dieses Hauses persönlich bestimmt haben, Federigo und Francesco Maria della Rovere. Für Urbino ist der erstere nicht nur als Bauherr und Humanist der wichtigere. Francescos und seiner Gattin Leonoras Bauleidenschaft gehörte nicht dem Berge von Urbino, sondern jenem Hügel bei Pesaro, der die Villa Imperiale trägt. Federigos Leben, Persönlichkeit und Humanismus ist also das Entscheidende für Urbinos Geschichte gewesen.

Federigo teilt mit Leonardo, Leon Battista Alberti, Giorgione, Rubens und anderen Genies den Vorzug, das Kind eines freien Liebesbundes zu sein; das „träge Ehebett" schenkt seltener Höchstbegabte. Aber so

Stammtafel der Herzöge von Urbino.



wenig jene Zeit auch in der Illegitimität einen Makel sah, so schwer mag es dem jungen Federigo geworden sein, sich gegen den Bruder durchzusetzen. War es ein Zufall, daß dieser einzige Nebenbuhler schon nach einjähriger Herrschaft hinterlistig getötet wurde, dann kam er sicher sehr gelegen. Mit 22 Jahren ergriff Federigo die Zügel der Regierung. Er hatte die militärische Schule bei Niccolo Piccinino durchgemacht und das leidenschaftliche Interesse für alle Fragen der Belagerung und Waffentechnik hat ihn bis in die letzten Jahre seines Lebens begleitet. Sein eigentlicher Pädagog aber war Vittorino da Feltre in Mantua gewesen, der ihm den edlen Sinn für die Musen weckte. Die Kämpfe, die er in der Jugend zu führen hatte, geschahen zum Teil im Dienste Francesco Sforzas von Mailand, Papst Pius II. und Ferdinands von Neapel, in deren Sold er stand; häufiger noch zog er gegen den nahen Erbfeind Sigismondo Malatesta zu Felde. Löwe und Fuchs in einer Person, „Feind Gottes und der Menschen", wie der Papst ihn nannte, skrupellos auf Beute spähend, wo immer sie sich bot, hart gegen die Untertanen, cynisch gegen die Frauen, ein triumphierender Ketzer und Spötter, von wilder Fehdelust gejagt und so frivol, daß er u. a. daran dachte, die Türken ins eigene Land zu holen — so bietet dieser Mann recht ein Gegenbild zu Federigo. Dieser war bei aller Freiheit der Anschauung streng religiös. Vespasiano Bisticci spricht ausführlich von der Peinlichkeit der religiösen Übungen, die von Federigo nicht um des Volkes willen, sondern einsam in der kleinen Hauskapelle des Palastes abgehalten wurden; im übrigen charakterisiert ihn der Sinn für Maß, Gehaltenheit und Klugheit. Oft haben sich Sigismondo und Federigo auf dem Schlachtfeld im Zweikampf gemessen; in diesen Heeren gab es noch keine Flinten, nur die Gleichgestellten traten sich paarweise entgegen. Wie

es in solchen Schlachten der Hieb- und Stoßwaffen zuging, zeigen uns die Battaglienbilder Paolo Uccellos und Piero della Francescas.

Diese kriegerischen Affären dauern etwa 15 Jahre lang; selbst das zu Ehren Francesco Sforzas 1450 abgehaltene Turnier, in dem Federigo das rechte Auge verlor und von Guidagnolo Raineri das Nasenbein eingeschlagen bekam, dämpfte die Fehdelust nicht. Erst seit der zweiten Heirat mit der 13jährigen Battista Sforza 1459 blieb der Fürst dauernd in Urbino. Und nun tritt eine Bauleidenschaft zutage, die ihresgleichen sucht. Es handelt sich zunächst um fortifikatorische Anlagen, Kastelle und Trutzburgen, die im Kriegsfall feste Stützpunkte für das flache Land abgeben sollten. Das urbinater Land ist zwar gebirgig, aber sehr schwer zu verteidigen, weil der Feind stets in Deckung nahe herankommen kann. Vespasiano Bisticci gibt eine Liste der vom Herzog Federigo errichteten Bauten; Giovanni Santi spricht sogar von 130 Plätzen, wo gebaut worden sei. Die wichtigsten sind die Kastelle (rocche) di Sa Agata, di pietra Gialla, di Maiolo, di Santo Leo, Monte Cerignone, pietra Robbia, Sasso, Tavoleto, Monte Felcino, S. Ippolito, Montalto, Canziano. Ferner erbaute er den Palast in Urbino, der 400000 Dukaten gekostet haben soll, den von Gubbio, Häuser in Cagli, Castel Durante und in Fossombrone (Parkvilla). Von Kirchen und Klöstern nennt Vespasiano: in Urbino den Dom, S. Bernardino de' Zoccolanti, das Kloster Sa Chiara, Sa Agata; die Abtei von Gaifa für die Benediktiner, das Kloster San Donato, wo Federigo begraben wurde. Ferner legte der Fürst in Castel Durante und in Fossombrone einen Park an; von letzterem sagt Vespasiano: il quale è circuito circa a sette miglia, nel quale sono erbaggi assai e rivi d'aque vive, dove sono molti animali di diverse generazioni, ma il più daini.

Wir staunen über die Fülle der Bauplätze; wie kann ein Mensch den Bau von soviel Burgen und Schlössern leiten? Er hatte vor allem seine guten Architekten und Ingenieure; vermutlich hat er dann die Einwohner der betreffenden Ortschaften veranlaßt, selbst den Bau auszuführen, für den er nur die Zeichnungen zu senden brauchte. Diese Kastelle waren ja der natürliche Zufluchtsort für die Umwohnenden bei Überfällen.

Von den Architekten Federigos ist Luciano aus Lovrana in Istrien zweifellos der bedeutendste gewesen. Dieser Dalmatiner hatte vor 1465 bereits den Palazzo Prefettizio in Pesaro erbaut, für Alessandro Sforza; in diesem Jahre schrieb Ludovico Gonzaga an Alessandro, er möge ihm den maestro Luciano nach Mantua senden. Aber schon 1466, sicher 1468, kam Luciano nach Urbino und blieb hier bis zu seinem Tode 1483. In den siebziger Jahren erscheinen neben ihm der große Sienese Francesco di Giorgio; freilich scheint dieser weniger als Architekt denn als Ingenieur in Betracht gekommen zu sein. Der Florentiner Baccio Pontelli (geb. 1450), den Lorenzo magnifico 1471 zu Federigo sandte, um den Palast für ihn aufzuzeichnen, starb 1492 in Urbino. Schließlich kommt noch der junge Bramante in Betracht.

Aus der Gruppe der Florentiner und Sieneser Bildhauer sind mehrere für den Herzog tätig gewesen. Luca della Robbia liefert 1449 eine Madonnenlunette, Maso di Bartolommeo erbaut zu derselben Zeit ein hohes Renaissanceportal. Vielleicht war Desiderio da Settignano in Urbino; sicher der Meister der Marmormadonnen, Vecchietta, Giovanni di Stefano, Francesco di Giorgio (um 1475). Von anderen Plastikern werden erwähnt Domenico Rosselli, der Leiter der Palastdekoration, Ambrogio Barocci da Milano und (vielleicht) Francesco Laurana. Francesco Papa und Antonio di

Simone werden bei einem Hospitalbau „dei vecchi" erwähnt; Jacopo da Firenze heißt der Meister der Intarsien für Santa Maria della Misericordia. Die Intarsien des Studio des Herzogs sind, dem Stile nach, von oberitalienischen, vielleicht mantuanern oder modenesischen Künstlern ausgeführt; die Türen der Sala degli angeli des Palastes stammen von Sieneser Meistern.

Von den Malern nennen wir hier zunächst nur die Namen, so weit ihre Bilder in Urbino geblieben sind und weiter unten besprochen werden: die Brüder von San Severino, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Melozzo, Justus van Gent, Giovanni Santi, Timeoteo Viti, Signorelli. Auch Bartolommeo Corradini, genannt Fra Carnevale, wird erwähnt (1456—1484), ein stark unter Pieros Einfluß, aber auch von der ferraresischen Kunst beeinflußter Architekturmaler, der für die Entwicklung des jungen Bramante wichtig gewesen zu sein scheint. Die einzigen ihm sicher zuzuschreibenden Tafeln sind die Geburt und der Tempelgang Marias in der Barberini Gallerie in Rom.

Vier Teppichweber: Francesco da Ferrara, Nicoletto di Fiandra, Ruggiero und Lorenzo webten für den Herzog einen großen Arazzo mit der Eroberung Trojas. Eine Schar von Illuminatoren malten die Bücher der Bibliothek. Wir wundern uns nicht, wenn von einem Hofstaat von 500 Köpfen die Rede ist, der im Palast wohnte.

Einen vermissen wir: den Medailleur. Wie kommt es, daß dieser Fürst die Kunst der Medaille nicht begehrt hat? Matteo de' Pasti, der im Dienst seines Todfeindes, des Malatesta, stand, war wohl nicht erreichbar und Vittore Pisano war schon tot, als des Herzogs Ruhmestage begannen. Aber Sperandeo Savelli, der Herold des Mantuaner Ruhmes? Caradosso, der familiaris der Sforza? Es gibt freilich zwei Medaillen auf Federigo: eine 1468 datierte von Clemens

Urbinas und eine vor 1450 in Neapel entstandene des Paolo da Ragusa — das Datum der letzteren ergibt sich daraus, daß der Fürst hier noch nicht das Nasenbein gebrochen hat, was in dem zu Ehren Francesco Sforzas 1450 abgehaltenen Turnier passierte. Es gibt, wie gesagt, diese beiden Medaillen; aber sie stehen nicht auf der Höhe der Kunst jener Zeit, in der die Höfe von Mantua, von Rimini, von Neapel über so hervorragende Porträtisten verfügen.

Es mag mit der Entstellung des Gesichts des Herzogs durch jenes Unglück im Turnier zusammenhängen, daß wir keine gleichzeitige Porträtbüste von ihm, weder in Marmor noch in Bronze, haben; nur ein kleines Steinrelief über der Tür der Bibliothek (von Francesco di Giorgio?) ist erhalten. Das Relief von Mino da Fiesole im Bargello und die Plastik in Wien haben recht allgemeine idealisierende Formen; ebenso ist das Relief im museo Oliveriano in Pesaro, wie das Wort Divus in der Inschrift verrät, erst nach dem Tode Federigos gearbeitet. Die Blütezeit Urbinos in der Majolicakunst fällt erst in die Tage Francesco Marias della Rovere.

Wir holen noch einige Daten aus dem Leben des Herzogs nach. 1446 hat Papst Eugen IV. die Acht über ihn als den Anhänger der Sforza ausgesprochen. 1451 finden wir ihn in Rom bei der Kaiserkrönung Friedrich III. 1457 besucht er Florenz, Bologna, Mailand, Mantua — es ist das Jahr, in dem er Witwer wird und man könnte an eine Brautschau denken. Die Wahl fiel dann aber auf die freilich erst 13 Jahre alte Prinzessin der Sforza in Pesaro. 1472 wurde der Friede mit Rimini besiegelt durch die Heirat Roberto Malatesta mit Federigos neunjähriger Tochter Elisabetta. Im selben Jahre, am 6. Juli, starb Battista; am 17. August wurden die Exequien in San Bernardino gehalten, bei der Leichenfeier waren 38 Städte vertreten. Von Giovannas Hochzeit mit Giovanni della

Abb. 17. Francesco Laurana: Battista Sforza, Herzogin von Urbino. Florenz, Bargello.

Rovere sagt Matteo Palmieri: persico apparatu nuptiae celebrantur. Zwei Töchter heirateten im selben Jahre beide nach Rom. 1474 erhob Papst Sixtus IV. Federigo zum duca. Ebenfalls in diesem Jahre wurde in Forli Galazzo Maria Sforza getötet; die erst elfjährige Tochter Caterina Sforza heiratete den päpstlichen Ripoten Girolamo Riario.

Eine schwere Sorge lastete auf dem 62 jährigen Herzog, als er das Ende nahe fühlte; der Erbe all des Vollendeten und Unvollendeten war ein 12 jähriger,

schwächlicher Knabe, der zwar den Unterricht des Humanisten Ludovico Odasio genossen hatte und geistig sehr begabt war, aber ohne Gesundheit und Kraft des Leibes. Guidubaldo ist nur 36 Jahre alt geworden; die edle Frau, die sein Leben teilte, Elisabetta Gonzaga (1475—1526), blieb Jungfrau! Das Leben hat ihr viel versagt; aber ihr Ruhm lebt fort in dem Buch, das ihr Zeitgenosse Baldassare Castiglione (1478—1529) um 1510 im Palast von Urbino niederschrieb: Il Cortigiano.

Über dieses Buch seien einige Worte gesagt. Die Renaissance, welche so gern sich der Antike an die Seite stellen wollte, versuchte gegen Ende des 15. Jahrhunderts sich im Dialog, der dem Muster Platos und Ciceros nachgebildet war. Das früheste derartige Buch sind Gli Asolani (1498—1502) von Bembo, so genannt nach dem Landhaus Asolo bei Treviso, wo Caterina Cornaro lebte. Hier wird — so ist die Situation — an drei hintereinander folgenden Tagen zwischen drei Edeldamen und drei Kavalieren die alte Frage, ob die Liebe ein Gut oder ein Übel sei, behandelt. Petrarca, Plato, der Neuplatonismus treten in den Sentenzen deutlich zutage. Die Szenen sind frei erdichtet; es liegt keine wirkliche Erinnerung zugrunde. Bembo hat das Buch auch nicht Caterina Cornaro, sondern Lucrezia Borgia gewidmet. Es spielt später im Don Quijote noch eine Rolle; und die schöne Kurtisane Tullia d'Aragona nahm es sich zum Muster, als sie ihren Dialog: „Dell'infinità d'amore" dichtete.

Dagegen ist der Cortigiano durchaus nicht Phantasie, sondern Wirklichkeit, aufgeschrieben nach dem Tode Guidubaldos zur Erinnerung an unvergeßliche Stunden und Abende im Urbiner Schloß; Castiglione ist in Mantua und Mailand groß geworden und war seit 1504 Gast in Urbino. Für Guidubaldo ging er als Gesandter nach England, Frankreich, Mailand und

Abb. 18. Elisabetta, Herzogin von Urbino, Gattin Guidubaldos. Uffizien.

Rom. Die ersten drei Bücher des Cortigiano entstanden zwischen 1508 und 1509; das vierte ist später in Rom 1513 und 1515 niedergeschrieben. 1528 wurde das Werk Vittoria Colonna geschickt. Im Jahre darauf starb Castiglione in Toledo. Den Inhalt des Buches gibt Wiese folgendermaßen an:

Bei einer der glänzenden Abendunterhaltungen, die am Hofe von Urbino unter dem Vorsitze der Herzogin Elisabetta Gonzaga und ihrer Schwägerin Emilia Pia stattfanden, läßt Guidubaldo den Vorschlag machen, die Eigenschaften des vollkommenen Edelmannes aufzuzählen. An dem Gespräche nehmen unter anderen der Platoniker Bembo, der damals sechs Jahre am Hofe lebte, der milde und galante Giuliano de' Medici, der letzte Sohn Lorenzos des Prächtigen, der Diplomat und spätere Bischof von Bayeux, Graf Ludwig von Canossa, der launenhafte und witzige Verfasser der „Calandria", Bernardo di Bibbiena und die aus Genua verbannten Brüder Federigo Fregoso, später Erzbischof von Salerno, und Ottaviano Fregoso, später Doge in seiner Vaterstadt, teil. Canossa erhält den Auftrag, den vollkommenen Hofmann „mit Worten zu bilden", und er beschreibt ihn als edel, kriegerisch, in ritterlichen Übungen erfahren, kühn, elegant, voll Anmut, Geist und künstlerischer und literarischer Bildung, bewandert im Griechischen und Lateinischen, fähig, Verse und Prosa zu schreiben, besonders in italienischer Sprache, und wohlunterrichtet in Tanz, in Musik und Gesang. Ohne Ziererei und Anmaßung soll er sich also auf alles verstehen, aber nur seinen wahren Beruf, das Waffenhandwerk, ausüben. Er darf indessen diese Fähigkeiten nicht bloß als Schmuck und zum Zeitvertreib besitzen, sondern um den Fürsten, vor den er ja doch nicht mit der strengen Miene eines Zuchtmeisters treten kann, zu erziehen, zu beraten und zu leiten. Dem Canossa helfen andere, das Ideal

Abb. 19. Desiderio da Settignano: Büste einer Prinzessin von Urbino. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

des Höflings darzustellen: Federigo Fregoso zeigt die Art und Form, wie der Edelmann seine Gaben gebrauchen soll, Bibbiena spricht von den Witzen und Scherzen bei Hofe, Giuliano de' Medici redet von der vollkommenen „Palastdame" und Bembo, von der Liebe, einer der Hauptbeschäftigungen des Hoflebens, die bei einem Hofmann, der nicht mehr jung ist, nur die platonische sein kann, die einzige, die Castiglione überhaupt unter nicht verheirateten Personen zuläßt.

Ich hatte mehrere Stellen des Buches übersetzt, um so eine Probe seines Inhalts zu geben; aber ich kann mich nicht entschließen, etwas so Mißverständliches abzudrucken. So wohl der Auszug wie das Deutsch führen irre. Der Cortigiano ist unübersetzbar und unkürzbar. Man wird des Zaubers nur inne, wenn man in ruhiger Lektüre langsam dem Fluß der freundlichen Reden folgt, die sehr umständlich, mit Grazie und Gewissenhaft das allgemein gefaßte Thema beleuchten. Wer nicht die innere Muße hat, um behaglich die Stimmung zu genießen und die Einzelwendungen in ihrer graziösen und oft so zarten Sonderart zu verfolgen, wer nur blättert, um sich „zu orientieren", der wird nicht auf seine Kosten kommen. Wie diese Menschen heiter und ungehetzt leben, wie die Tage im Schloß im Einklang mit der Natur und im Zwang der natürlichen Ordnung von Hitze und Kühle, Tagesarbeit und Abendgenuß standen, so überkommt den Leser, der zu lesen weiß, die Heiterkeit einer vollendeten Harmonie. Abendsonnengold leuchtet durch die Fenster, die hohen Apenninketten stehen im letzten Glanz und unten in den Hütten wird es still; die Vögel schlafen. Freie Männer und edle Frauen sitzen oben auf der Terrasse des Giardino pensile im Palast zusammen, weiche kühle Abendluft streicht um den Nacken schöner Frauen, zu denen bewundernd junge

und alte und kluge Männer herüberblicken. Nun fragt man sich ohne Scheu und Vorbehalt: wozu man lebe, was den Tag erhebe; wie treiben es die da unten am Berg und was für Pflichten haben wir, die Bevorzugten? Macht den Edelmann die Geburt oder die Gesinnung? Was verlangen wir von dem Gentiluomo, von dem Ritter des Geistes? Gibt es einen Unterschied zwischen dem, der das Roß besteigt und dem, der den Pegasus zügelt? Was nützt Siegeslorbeer, wenn sein Träger sich nicht auch im Frieden beherrschen kann? Geisteshöhe ist etwas Herrliches; aber der kluge Kopf lege Anmut auch ins Reden. Sittig sei die Frau, doch dem Scherz geneigt; ein keckes Wort finde sie gutgelaunt. Fromm verehre der Mensch das Unerforschliche; die Symbole sind gut und reich, niemand soll sie verachten. Doch kennen wir nicht die Dumpfheit innerer Angst. Denn wir sind frei.

So klingt es von der Terrasse des Herzogpalastes. Die Zeilen dieses Buches wurden in demselben Jahre niedergeschrieben, als ein junger deutscher Augustinermönch von Erfurt nach Rom zog, um den Papst zu sehen. Entsetzt wandte er das Auge ab; er glaubte, die babylonische Hure zu erblicken. Welch ein Kontrast in den Voraussetzungen dieser beiden Männer! War die Welt der Colonna so verdammungswürdig, wie Luther sie sah? Oder blieb sie nur stumm auf seine ethischen Inquisitionsfragen? Kann die sittliche Formel eines am Harz sich zum Licht durchringenden Germanen zu den Lebensgedanken am Tiber und an der Foglia passen? Jedenfalls frage man sich, ob es in Deutschland um 1510 oder 1520 ein Buch gibt, das so edle hohe und vergeistigte Lebenskunst enthält wie der Cortigiano? Ihm fehlt der Spott und die Resignation der Moria des Erasmus, ihm fehlt die Innigkeit der „teutschen theologia", ihm fehlt die flammende Gewalt der Luthersprache. Aber hier reden

ja auch freie, nicht ringende Menschen! Wer den Süden von damals wie den von heute verstehen will, der muß den Menschen des Südens nach seiner Sonne und seiner Freiheit, nicht nach seiner Methode und seiner Hartnäckigkeit beurteilen. Denn nicht im Ringen und Seufzen wird hier der Sinn des Lebens gesucht, sondern in der heiteren Gelassenheit freier Seelen.

IV. DER PALAST.

Der Palazzo ducale ist eine der persönlichsten Bauschöpfungen Italiens. Wer von den Rustikapalästen in Florenz kommt oder von den gotischen Palazzi an der venetianer Lagune, wird hier etwas ganz andersartiges finden. Freilich handelt es sich ja auch nicht um einen Bau in der Linie der Straßen; das mächtige Gefüge der Florentiner Burgbauten oder der römischen Ockerpaläste, die in das kleine Getümmel der Gassen und Häuschen hineingeschoben scheinen, um als schwere Blöcke und Klötze einen unverrückbaren Bestand darzubieten, wäre hier auf der Berghöhe, wo freier Platz, weiter Blick und hohe Lage das Gegebene ist, ohne Sinn. Die Höhenlage veranlaßt es auch, daß der Bau kein Hochbau, sondern ein Breitbau ist. Die Tempel auf der Akropolis so mancher antiken Polis waren stets Paterrebauten; da ihre Lage hoch war, mußte der Bau selbst niedrig gehalten werden. Eine gotische Kirche, auf einem Hügel erbaut, wirkt trotz allen Hochdrangs wie ein Flämmchen. Derselben antiken Tradition entspricht es ferner, wenn der Bau nach der Straße zu geschlossen ist, während alle Bewegung in die offenen Höfe abströmt, wo Licht und Schatten, Sonne und Kühle genossen wird. Durch ein stolzes Portal und einen ziemlich schmalen Korridor tritt man in das Atrium des ersten Hofes, dem auch der Pozzo nicht fehlt. Bogen und Hallen nehmen uns auf; breite flache Treppen führen zum oberen Umgang; ein zweiter Hof lockt und dann sind wir in den versteckten Appartementi des Herzogs und der Her-

zogin. Wer das südliche Leben im Sommer kennt, wer das Behagen in weiten schattenden Hallen, den Zauber kühler Abende auf hoher Terrasse mit prächtigem Fernblick genossen — lauter Freuden, die dem Leib Ruhe und der Seele Heiterkeit geben, so daß sie freudig sich öffnet — der wandert durch diese von einer feinen Lebenskunst geforderte Schloßanlage mit Entzücken und Bewunderung. Hier kann man den Wechsel von Genuß und Arbeit, von Einsamkeit und Geselligkeit, von stiller Lektüre und lustigen Abendszenen, von Lautenspiel und Ballspiel den Räumen ablesen; sie geben einen Begriff von der Klugheit der damaligen Lebenskunst, die die Menschen durch den Wechsel gehobener Tätigkeiten frisch und gesund erhielt, wo nichts Aufgepeitschtes den Reiz der Stunden vergiftete, wo man nicht nach künstlichen Regeln lebte, da nicht die Moral, sondern der Geschmack den Übermut zügelte. Am betroffensten wird der Gast dieser hohen Hallen vielleicht in der Kapelle des Herzogs sein. Wie anders wirkt dieser dunkle enge Raum, der sogar kein Tageslicht hat, als eine Schloßkapelle etwa in Torgau oder Versailles! Hier handelt es sich nicht um repräsentative Kirchenfeiern, die nun einmal zur Etikette des Hofes gehören; dieser kleine Kapellenraum will seinem betenden Gast zur Sammlung verhelfen; er erwartet einen einsamen Beter, der vielleicht eben noch den Kopf mit Staatssorgen erfüllt hatte und nun in der Stille mit stolzer Demut die Symbole des Ewigen verehrt. Wird man angesichts solcher Räume den Mut behalten, von der Gottlosigkeit jener Zeit zu sprechen? Hätte der Fürst sich einen so persönlich organisierten Raum ausgedacht, wenn er ihn nicht ernsthaft benutzt hätte? Und entspricht diese Art, die Gottheit zu verehren, nicht viel mehr den Wünschen auch der Gegenwart, als der uniformierende Gottesdienst in den großen Gemeindekirchen?

Abb. 20. Luciano Laurana: Palazzo Prefettizio in Pesaro.

Wahrscheinlich ist der S. Domenico gegenüber liegende Trakt schon 1447, und zwar nach eigenen Angaben des Herzogs von einem einheimischen Architekt begonnen worden; dann aber hatte der Fürst, da er von der Florentiner Bauweise nicht befriedigt war, oder doch begriff, daß sie hier oben auf dem Berg nicht verwendbar sei, sich einen Dalmatiner Architekten geholt, Luciano aus Lovrana bei Zara.

1465 hatte dieser Architekt für Alessandro Sforza in Pesaro den Palazzo Prefettizio erbaut, der eine höchst persönliche und gänzlich unflorentinische Bauweise verrät. Das Untergeschoß bilden sechs schwere breite Rundbogen, die auf Rustikapfeilern aufsetzen, tiefprofiliert sind und in den Zwickeln fünf umkränzte Wandaugen tragen. Dann folgt ein breites Mezzanin, das von zwei schmalen Profilen begrenzt wird. Auf dem oberen Profil setzen dann fünf schwere Prachtfenster auf, die den fünf Wandaugen unten, nicht aber den Bogen entsprechen. Diese Fenster haben Pilasterrah-

mung, einen breiten Architrav und darüber Wappen, Kränze und Putten; das mittlere vergrößert sich zur Türe und führt auf den kleinen festen Balkon mit dreiteiliger Brüstung. Man sieht, dieser Architekt setzt die ruhige festdisponierte helle Wandfläche des Oberbaus gegen die tiefen Schatten der unteren Bogen. Dann bildet er die Fenster als Schaustücke und beschenkt die fünf Öffnungen mit reichem Dekor. Das Dachgebälk hält dann das Ganze mit ruhiger Kraft zusammen. Bietet das Parterre dem Einströmen der Menschenmasse, dem Marktverkehr und dem Troß fürstlicher Gäste gastlichen Schutz, so spricht sich im Oberbau die fürstliche Reserve und das Abgeschlossene aus. In Florenz gab es derartige Fensterorganisationen damals noch nicht; Brunelleschi und Alberti haben die Fenster stets in die Disposition des Ganzen einbezogen und im Interesse der Einheit des Ganzen auf Sonderdekor verzichtet. Aber die Florentiner haben eben keine Fürsten; und die Rustikabauten vermieden absichtlich das Pretiöse. Hier aber spricht ein Fürst vom Balkon aus zu seinen Untertanen; in diesem einen Haus konzentriert sich die Herrscheridee der ganzen Landschaft und Küste.

Die Vorherrschaft des Horizontalen in diesem Bau läßt ihn ferner als eine schneidige Absage an alles Gotische erscheinen. Er entstand in derselben Zeit, in der Filarete in seiner Baulehre der Gotik die Verwünschung ins Gesicht warf: „Verflucht, der diese Pfuscherei erfand! Ich glaube, nur ein Barbarenvolk konnte sie nach Italien bringen." In Venedig dachte man zu dieser Zeit noch anders; die Porta della carta des Dogenpalastes ist erst um 1440 entstanden! Aber nicht allein in der Breitenanlage verrät sich das Anti-Gotische; wichtiger noch ist die Wahrung der Fläche, die weder vom Muster der Marmorlagen karriert und aufdringlich gemacht wird, noch durch häufige Gurten

und Bänder zerschnitten wird. Gelassen und heiter blickt dieser breite Kasten auf den offenen Platz herab. Als der Palast erbaut wurde, stand schon der Sforzabau der Villa Imperiale auf dem Hügel bei Pesaro; der Stadtpalast war also nur die Winterwohnung des Fürsten. Trotzdem erscheint er heiter, frei und elastisch; das Trotzige fehlt ihm ebenso wie die mathematisch-energische Organisation.

Das Innere dieses Palastes ist erst unter Guidubaldo II. mit den schönen Kaminen von Brandano ausgeschmückt worden; aus dem Quattrocento stammt nur ein Kamin mit einem Bacchantenzug. Er ist vielleicht 1475 entstanden, als Costanzo Sforza seine Heirat mit Camilla von Aragonien feierte. In diesem Jahre malte auch Giovanni Bellini für den Dom von Pesaro seine schöne Krönung Marias mit der berühmten, landschaftlich so bedeutenden Predelle. Sehr reizvoll ist ferner das Appartamento der Lucrezia Borgia mit den Grotesken und Stuckreliefs. Ein cortile di caccia und ein zweiter mit einer großen Loggia gestatteten Turnierspiele.

Ob die Anlage des Platzes vor dem Palast auch auf Luciano zurückgeht, kann ich nicht sagen. Jedenfalls ist sehr klug disponiert. Der Corso, der die südliche Porta Fano mit der nördlichen Porta Rimini verbindet, zieht an einer Seite des Platzes vorüber, ohne ihn zu kreuzen. Dadurch bleibt der Platz ein wirklicher Saal, der auch auf allen Seiten geschlossen ist. Der Brunnen mit den Seepferden stammt aus dem Trecento, ist aber 1685 umgestaltet worden.

Der Bauherr dieses Palastes, Alessandro Sforza, war, wie schon erwähnt, mit einer Schwester Federigos von Urbino verheiratet; 1459 hatte Federigo selbst in zweiter Ehe die junge Battista Sforza gefreit. So erscheint es nicht verwunderlich, wenn die Sforza dem verschwägerten Fürsten den Architekten überließen.

Abb. 21. Der Palazzo ducale von außen.

Seit 1467 ist Luciano in Urbino; bei seinem Tode (1483) ist der neue Palast eben vollendet.

Leider starb Battista Sforza schon 1472, sie hat also wenig von der Herrlichkeit genossen.

Unfertig ist der Palast vor allem von außen; es fehlt der schöne Plattenbelag, der nur beim Hauptportal ausgeführt ist. Dies selbst ist ein Prunkstück in seiner edlen reichen Dekoration. Ein Florentiner hätte hier mit gerippten Pilastern strenger architektonisch gearbeitet; dafür ist hier das leichte Spiel der Ornamentik sehr fein und zierlich. Blanke Perlenschnüre und ein weiches Kyma laufen um die innere Umfassung, übereinandergesteckte Spitzblätter mit kleinen Knospen zieren die Pilaster und über dem Architrav führt der breite Fries die Wappen des Montefeltre vor: Adler und Petarde. Über der Sohlbank, die den ganzen Palast umgürten sollte, waren ursprünglich die Reliefs der Trofei angebracht, die nach Zeichnungen des Sieneser Francesco di Giorgio von Ambrogio Barocci ausgeführt sind. Sie sind im 18. Jahrhundert im oberen Umgang des ersten Hofes eingemauert,

wo sie leider das helle Straßenlicht entbehren müssen. Der Palast hat im ganzen sehr wenig militärische Embleme; sein Herr legte, obwohl er sich auf das

Abb. 22. Palazzo ducale: Hauptportal.

Kriegshandwerk sehr wohl verstand, mehr Wert auf seine Bücher und seine Bilder, als auf die Waffen. Nur hier an der Außenseite duldete er das Rasseln der Sturmböcke.

Abb. 23. Palazzo ducale: Erster Hof.

Der Hof hat 6×5 Bogen, ist also etwas tiefer als breit. Die Komposit-Kapitelle sind sehr edel durchgebildet mit zurückhaltender Wucherung. Die 16 Säulen sind Monolithe aus der pietra di Cesano. Breite Profilbänder liegen um die zwei großen Inschriftreihen, wo mit schöner klarer, etwas geschweifter Antiqua verkündet wird:

Federicus Urbini dux Montisferetri ac Durantis Comes sanctae Ro. ecclesiae Gonfalonerius atque Italicae confoederationis imperator hanc domum a fundamentis erectam gloriae ac posteritati suae exaedificavit; qui bello pluries depugnavit, sexies signa contulit, octies hostem profligavit omniumque proeliorum victor ditionem auxit eiusdem justitia clementia liberalitas et religio pace victorias aequarunt ornaruntque.

Das klingt ebenso stolz wie bescheiden. Mit vier Titeln beginnt die Inschrift; dann meldet sie, daß

der Erbauer nicht für sich, sondern für die Enkel gebaut habe. Sechsmal habe er die Fahnen erobert, achtmal den Feind besiegt, stets war er siegreich.

Abb. 24. Palazzo ducale: Konsole im Hof.

Aber ebenso groß war seine Gerechtigkeit, Milde, Güte und Frömmigkeit.

Der Cicerone sagt von diesem Hof: „An dem Arkadenhof, neben dem des Cancelleria dem schönsten der Renaissance, hat die Antike ihre volle Herrschaft an-

getreten; die Kapitelle der unteren Arkaden sind denen des Cerestempels in Sa Maria in Cosmedin in Rom ganz gleich, die der Pilaster des Obergeschosses rein korinthisch, was der Frührenaissance ganz fremd."

Links vom Eingang lag die berühmte Bibliothek des Herzogs, seine ureigenste Schöpfung. Hier waren die kostbaren Bücher, die später nach Rom in den Vatikan und in die Barberini-Bibliothek gelangten, auf langen niedrigen Lesepulten aufgereiht, in der Art, wie der Hauptsaal der Laurenziana in Florenz es noch heute zeigt. Während man heute in solchen Bibliotheken sich ein Buch auf seinen Platz holt, ging man damals zu dem Buch hin, das seinen Platz, seine Positur hatte. Geneigt lagen die Bücher nebeneinander; langsam las man sich die Bänke herunter. Man brauchte nie zwei Bücher zu gleicher Zeit; jedes war eine Welt für sich und für jedes hatte man einige Monate Zeit. Wer 30 Jahre lang jährlich 10 Bücher las, der hatte als Fünfzigjähriger 300 Bücher gelesen und genug im Kopfe. Dies Lesen war freilich durchaus nur ein Recipieren; die Klugen der früheren Jahrhunderte hatten Weisheit aufgeschrieben, die galt es zu schlürfen, zu begreifen. Langsam drang nun die tiefe philosophische Lebensdeutung der antiken Welt in die jungen, frischen, hungrigen Seelen hier oben auf dem einsamen Berg.

Den Hauptschmuck des Saales bildeten die sieben Bilder der sieben Wissenschaften des Trivium und Quadrivium. Vier Tafeln dieser Reihe sind erhalten und heute in Berlin und London. Die ganze Reihe bot sich folgendermaßen:

1. Grammatik (verschollen),
2. Rhetorik (London),
3. Dialektik (Berlin),
4. Geometrie } (verschollen),
5. Arithmetik }

6. Musik (London),
7. Astronomie (Berlin).

Bei der dritten Tafel, die den Kreis des Trivium schließt, kniet der Herzog auf den mit einem Granatteppich belegten Stufen vor der thronenden Dialektik und empfängt aus ihrer Hand das Buch. Über dem Herzog flattert hoch an der Wand der urbinatische Adler. Bei der Rhetorik (in London) deutet die thronende Frau dem vor ihm knieenden Mann, der ihr das Buch gebracht hat, den Inhalt desselben. Bei der Musik steht neben dem knieenden Jüngling die Orgel auf der Treppe, Frau Musica weist mit der Linken auf sie und hält in der Rechten das Buch der Harmonielehre — Theorie und Praxis werden artig geschieden. Endlich die Astronomie, eine alte Frau, vor der ein Gekrönter kniet, der seine Krone aber ehrfürchtig auf die Stufen der Treppe gelegt hat; er empfängt das Astrolabium. Alle diese auf den Stufen knieenden Männer sind Porträts. Vor der Geometrie hat sicher der maestro Pagolo Tedesco gekniet, von dem Vespasiano Bisticci erzählt, daß er dem Fürsten opere di geometria vorgelesen habe (Kap. XXIV). Der maestro Lazzaro, der die Ethik des Aristoteles mit Federigo las, ist vielleicht der Gelehrte, der vor der Rhetorik kniet. Graf Ottaviano Ubaldini wird in dem Astronom erkannt. Vor der Grammatik, die verloren ist, kniete vermutlich der lateinische Sprachlehrer Federigos.

Außer diesen um 1476 gemalten allegorischen sieben Tafeln, deren fortlaufende Aufschrift dieselbe Legende trägt wie die oben zitierte Inschrift im Hof, hingen in der Bibliothek noch die Porträts der Weisen des Altertums; sie kamen später in den Besitz der Sciarra und Barberini in Rom und befinden sich heute zum Teil noch bei den Barberinis, zum Teil im Louvre. In Rom finden wir: Moses, Salomo, Homer, Hippocrates, Cicero, Euklid, Boetius, Ambrosius, Albertus

Abb. 25. Melozzo da Forli und Justus van Gent: Die Musik. London, National Gallery.

Abb. 26. Melozzo da Forli und Justus van Gent: Die Dialektik (mit dem Porträt Federigos). Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

magnus, Gregor d. Gr., Duns Scotus, Petrarca und Pius II.; im Louvre Plato, Solon, Aristoteles, Ptolomeus, Virgil, Seneca, S. Augustin, S. Thomas, S. Hieronymus, Dante, Petrus Appianus, Vittorino da Feltre, Kardinal Bessarion und Sixtus IV. Alle diese Namen werden wir in der Liste der Bücher dieser Bibliothek wiederfinden. Vermutlich hat auch das Porträt des Herzogs (Abb. 29), das heute im Palazzo Barberini hängt, ursprünglich in dem Bibliotheksaal von Urbino gehangen. Es zeigt den gealterten Duca gepanzert, mit dem Hermelinmantel und der Kette des goldenen Vließes geschmückt, im rotsamtenen Stuhl sitzend und lesend. Neben ihm steht der junge Guidubaldo, seltsam mädchenhaft aufgeputzt, mit einem Stirndiadem und schweren Perlenketten, in der Rechten das Herrscherszepter. Nach dem Alter des Knaben zu urteilen, muß dies Bild um 1480 gemalt sein.

Abb. 27. Justus van Gent: Papst Gregor. Rom, Galleria Barberini.

Als der Maler der allegorischen Tafeln wurde früher Melozzo da Forli, als der der Porträts der Vlame Justus van Gent angesprochen. Aber die Trivium- und Quadriviumbilder enthalten soviel niederländische Besonderheit, daß jedenfalls eine Mitarbeit des Justus angenommen werden muß.

Nun aber zu den Bücherschätzen dieser Halle, dieser Scanzien. Der Florentiner Vespasiano Bisticci hat uns in seinen Vite di nomini illustri del secolo XV eine

besonders umfangreiche Biographie Federigos geschenkt, in der auch von der Bibliothek ausführlich die Rede ist. Denn Vespasiano hatte das berühmte

Abb. 28. Justus van Gent: Petrarca. Rom, Galleria Barberini.

Schloß besucht und sich vieles aus dem Katalog notiert. Dieser stellte auf Grund der Büchersammlungen des Papstes, der Bibliotheken von S. Marco in Florenz, von Pavia, von Oxford das Sammelnswerte zusammen und danach wurden dann Ankäufe und Abschriften

Abb. 29. Justus van Gent: Federigo und sein Sohn Guidubaldo. Rom, Galleria Barberini.

befohlen, so daß sich, was eine große Ausnahme gewesen zu sein scheint, keine Dubletten in der Bibliothek des Herzogs fanden. Alle Bücher waren vollständig, schön gebunden, manche wie die große Bibel (heute im Vatikan) im Goldbrokat. Der Herzog hatte in Urbino, in Florenz und an anderen Plätzen an die vierzig Schreiber sitzen, die fünfzehn Jahre lang für ihn abschrieben. Kein gedrucktes Buch durfte ihm in diese heiligen Hallen kommen. Die meisten Bücher sind ohne Miniaturen, namentlich die aller profanen Autoren; dem Herzog lag am Inhalt der Bücher, die er wirklich las, er war kein Bibliophile. Eine erste Abteilung umfaßte die Schriften der lateinischen Kirchenväter, S. Bernhard, Tertullian, Ilarius, Remigius, Hugo v. St. Victor, Isidor v. Sevilla, Anselm v. Canterbury, Rhabanus Maurus. Daran schlossen sich die griechischen Kirchenklassiker Dionysius Areopagita, Basilius d. Gr., Gregor von Nazianz, Gregor von Nyssa, Cyrill, Joh. Damascenus, Chrysostomus, Eusebius. Von den Scholastikern waren vorhanden Thomas der Aquinate, Albertus Magnus, Duns Scotus, Bonaventura, Sentenzenbücher von Nicolaus von Lyra, das Speculum innocentiae usw. usw. Dann gab es eine medizinische Abteilung: Hippokrates, Galen, Almansor, Boethius, Averroes.

Unter den antiken Schriftstellern nahm Aristoteles den ersten Platz ein — es wird ausdrücklich erzählt, daß der Herzog sich zuerst von seinem grichischen Sprachlehrer Lazzaro die Ethik habe vorlesen lassen, dann die Politeia, dann die Physik. Ferner erwähnt Bisticci: Platos Werke, den ganzen Homer und zwar: Ilias, Odyssee „e la Batracomiomachia". Sophokles, Pindar, Menander (sic!), die Vitae und die Moralia des Plutarch, die Cosmographie des Ptolomaeus, Herodot, Pausanias, Thukydides, Polybius, Demosthenes, Aeschines, Plotin, Theophrast, Xenophon. Von zeit-

genössischen Schriftstellern besaß die Bibliothek die Werke Dantes, Petrarcas, Boccaccios, Pius' II., Coluccios, Lionardo Brunis, Manettis, Guarinos, Panormitas, Giov. Gioviano Pontanos, Bartol. Fazis, Argyropulos, Lionardo Giustinianos, Donato Acciaiuolis, Poggios, Lorenzo Vallas usw. usw. Ich habe mit Absicht viele Namen genannt, aber noch längst nicht alle. Selbst wenn Vespasiano bisweilen den Mund allzuvoll genommen haben sollte — gab es damals die Politeia des Aristoteles oder die Dramen Menanders? — so bleibt doch genug übrig, was sich faktisch in Rom erhalten hat.

Geht man diese Listen durch, so staunt man über die Fähigkeit jener Zeit, das Widerspruchsvollste nacheinander in sich aufzunehmen. Wie verträgt sich Homer mit Anselm von Canterbury, wie Averroes mit Tertullian? Jene Menschen wollten vor allem alles kennen lernen; ein naiver Eklektizismus, wie er in den Schriften Pico della Mirandolas so deutlich hervortritt, half ihnen dann, anzunehmen und abzustoßen. Übrigens: sind Dinge wie die Bibel und Plutarch so schwer zu vereinigen? Reizt es uns heute nicht ebenso, die Fragen der Lebensdeutung von verschiedenen Seiten her beantwortet zu finden?

Man kann sich denken, daß es in Urbino selten an Humanisten fehlte, die um dieser Bücherei willen den Berg heraufkamen. Federigo wurde nicht müde, sich von seinen Streifzügen Gäste mitzubringen und es mag manche Urbinater Tafelrunde an Geist und Witz ebenbürtig der späteren von Sanssouci gewesen sein.

In den Arkaden des Hofes sind einige interessante Plastiken untergebracht: so ein feines Madonnentabernakel aus Kalkstein in der Art Domenico Rossellis, von dem auch das Grab der im Geruch der Heiligkeit verstorbenen Calapatrissa, der Gattin des Arztes Santucci, † 1478, herrührt, dann das Grab des 1444 gestorbenen

Abb. 30. Innere Tür im Salone del Trono.

Oddantonio, der einst auf dem Cimitero an der Piazza del mercato begraben war.

Die sehr bequeme Treppe, die zum ersten Stock heraufführt, hat am Absatz das große, festlich gerahmte Wappen der urbinatischen Herzöge (Titelabbildung): es stammt aus dem 16. Jahrhundert. Die Imprese sind die päpstlichen Doppelschlüssel, die Mitra, dann die Bombe und der Reiher. Girolamo Campagnola aus

Verona hat 1606 das Standbild Federigos geschaffen, der als Generalissimus der päpstlichen Truppen dargestellt ist.

Nun beginnt oben die Reihe der Säle mit den herrlichen Portalen, den edlen reichgeschmückten Kaminen, den schönen Intarsiatüren! Gewiß beklagen wir es, daß die mobile Ausstattung fehlt, daß alle die Möbel, die arazzi, die tappeti, die alari und cassoni, die legii und credenze, le tavole, le cassapanche, gli armadi, le candele fehlen. Immerhin ist noch viel übrig geblieben. Überall finden wir die Adler des Herzogs, überall die Initialen F. C(omes) oder Fed. Dux.

Über die beiden Künstler, denen der Palast den dekorativen Schmuck im wesentlichen verdankt, Domenico Rosselli und Ambrogio Barocci da Milano, sei einiges Zusammenfassende mitgeteilt. C. von Fabriezy hat in dem schönen erschöpfenden Aufsatz über Rosselli (im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1898) den Anteil dieses Meisters glücklicher festgelegt als der 1907 erschienene Abschnitt des Allgem. Künstlerlexikons, der über Ambrogio da Milano handelt. Domenico Rosselli ist 1439 in Pistoia geboren. 1462 arbeitet er für den Dom in Pisa, 1464 kommt er nach Florenz, wo er sich die Art des damals leider eben verstorbenen Desiderio da Settignano aneignet; hier sind seine Arbeiten die Grabplatte Santucci in Sa Croce und der Taufstein in der Collegiata von S. Maria a Monte (zwischen Florenz und Pisa bei San Romano). 1472 finden wir den Künstler in Pesaro, wo er am herzoglichen Palast arbeitet; von 1476—80 arbeitet er für den Palast in Urbino. Von da an bis 1498 ist er in Fossombrone nachzuweisen. Im Palast von Urbino sind nach Fabriezy von seiner Hand: das Grabmal der Calapatrissa Santucci (1478 oder 79); der Kamin des Sala degli Angeli, drei Türen eben dieses Saales, in der Sala grande die Aedicula mit Kamin und

Abb. 31. Pilasterdekoration im Palazzo ducale.

Obergeschoß und zwei (erst im 19. Jahrhundert hierher gebrachte) kleinere Kamine. Nicht ganz so sicher können Domenico zugewiesen werden: der Kamin mit jonischen Säulchen im Zimmer hinter der sala degli angeli und die Tür in dem Raum vor dem Studio des Herzogs Federigo.

Ambrogio Barocci erscheint seit 1472 in Urbino (vorher in Venedig?); ihm sind vor allem die schwerrauschenden Portale, sowohl das Hauptportal, wie die porta della Guerra usw. zuzuweisen, vielleicht auch der älteste Kamin im Palast, in der Stanza die Iole, sowie deren Innentüre. 1475 arbeitet er mit Antonio Rossellino, dem der Hauptteil gebührt, am Grabmal des Arztes Lorenzo Roverella, † 1475 in S. Giorgio in Ferrara; 1481 ist er für Viterbo tätig, später für Spoleto, Todi; er stirbt nach 1520. Fraglich ist, ob er an den von Francesco di Giorgio gezeichneten Ballist-Reliefs beteiligt, die einst außen über der Solbank des Palastes angebracht waren, nun aber der Verwitterung wegen in den Korridor des oberen Umgangs des Cortile gebracht sind.

Im ersten Saal, dem Salone del Trono befinden sich vier Kamine, einer mit dem Motto des Hosenbandordens: „Male y soit qui male y pense." Die beiden Kamine an der dem Eingang gegenüberliegenden Tür sind von Domenico Rosselli. Der Löwe von S. Marco an der Schmalwand ist von den Roveres im 16. Jahrhundert angebracht worden. Dieser Saal diente zu großen Empfängen. Hier sind einige Kunstwerke aufgestellt: ein bedeutender Crocifisso aus dem Trecento; ein Madonnenrelief des sog. Meisters der Marmormadonnen, ein alter Stuck eines vielverbreiteten Madonnenreliefs Benedetto da Maianos. Die schönen Glasfenster stammen aus der Kirche della Torre und sind von Timoteo Viti gearbeitet; endlich zwei Kartons von Barocci, ein Bild von Zuccheri usw.

Abb. 32. Tür im Palazzo ducale.

Das nächste Zimmer heißt die sala del Magnifico, zur Erinnerung an einen Besuch Lorenzo de' Medicis so getauft. Es dient wie auch die folgenden Räume heute der Gemäldegalerie (darüber später). In der Sala degli Arazzi, mit der das appartamento della Duchessa beginnt, sind die bescheidenen Reste

Abb. 33. Kamin in der Sala degli Angeli.

jener herrlichen Gobelins aufgehängt, die einst hier alle Wände der Festsäle geschmückt haben; die letzte Herzogin von Urbino, Claudia de' Medici, siedelte nach dem Tod ihres Gatten Federigo Ubaldo, des Sohnes Ferdinando Medicis und der Vittoria della Rovere, nach Florenz über und nahm die arazzi dorthin mit. In das vorhergehende kleine Zimmer mündet eine kleine Intarsiatür, die man sich aufschließen läßt; dann sieht man, daß hier eine gemauerte Reitertreppe im Turm hinaufführt — die Herzogin ritt also in ihr appartamento herauf. Der von hier aus sichtbare giardino pensile war der intimere Hof. Durch ihn führte auch

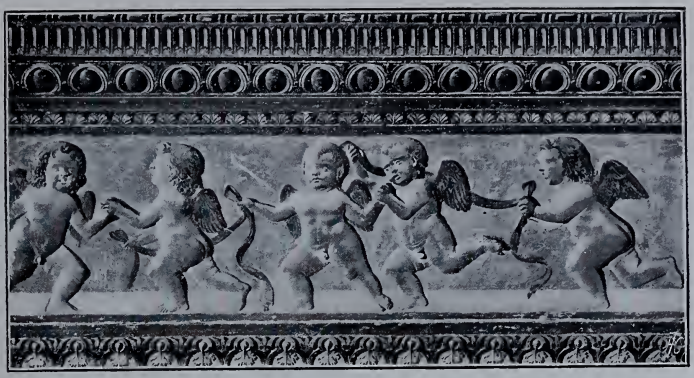


Abb. 34. Teil des Kamins in der Sala degli Angeli.

der private Weg des Herzogs zu den Gemächern seiner Frau; ein heimlicher Gang mündet in die camera del letto della duchessa.

Der Weg führt uns zurück zum ersten Salone, von wo aus man die Sala degli angeli betritt. So heißt das Zimmer nach den prächtigen nackten Putten des Kamins. Der Gedanke, die tanzenden Flammen mit tanzenden Bübchen zu vergleichen, kommt meines Wissens in Toscana nicht vor. Da gibt es auch tanzendes und laufendes Kindervolk — ich erinnere an die Bronzeputten Donatellos, die oben am sieneser Tabernakel herumtollen, während unten ein kleines Menschenkind getauft wird oder an seine Sängerkanzel im Florentiner Dom. Hier ist die Idee aber eigentlich graziöser. „Es springen die Funken", da geht der goldene Tanz an. Zwölf Bübchen sind es; drei machen links die Musik auf Tamburin, Dudelsack und Flöte, die anderen neun laufen, was das Zeug hält, das sie übrigens nicht anhaben. Unter den Konsolen stehen noch zwei Vasenträger mit riesigen Rosen- und Nelkensträußen. Endlich oben auf dem Bord zwei Kandelaberputten und am Sturz die beiden Wappenhalter. Leider fehlt die alte Brandplatte, die vielleicht

Abb. 35. Porta della guerra im Palazzo ducale.

Prometheus darstellte, es fehlen die Feuerhunde und vor allem das Feuer selbst. — Die Türen dieses Saales sind besonders schön; die eine Intarsiatür ist nach Zeichnungen Francesco di Giorgios gemacht worden. In diesem Saal fanden die kleineren Empfänge statt; er liegt direkt vor dem Appartamento des Herzogs. Das heute Sala d'Ariosto genannte Zimmer gehört schon dazu. Die daneben liegende Kapelle

Abb. 36. Brandani: Obere Kapelle im Palazzo ducale.

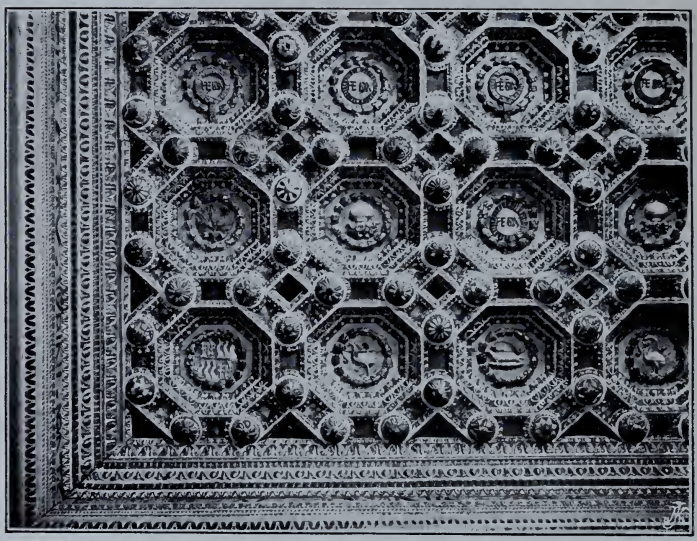


Abb. 37. Teil der Decke im „Studio“ des Palazzo ducale.

stammt erst aus späterer Zeit; sie ist von Brandano verziert.

Nun in das Heiligtum profaner Art, das Studiolo del Duca. Dieser ganz mit Intarsien verzierte Raum ist sein Lieblingszimmer gewesen, wo er seinen Aristoteles gelesen hat, wo nichts ihn störte, alles zur Sammlung half. Alles ist hier den Musen geweiht: Musikinstrumente, ein leggio, halboffene Bücherschränke, Bücherhaufen finden sich in der Intarsia. Hier kommt auch das Hermelintier vor mit der Inschrift: „non mai“ (die Devise Lorenzos de Medici hieß bekanntlich „semper“). An der Orgelintarsia findet sich die Künstlerinschrift Juhani Castellano; an der Decke die Zahl 1476. Diese Decke ist vielleicht das allerherrlichste: achteckige Kassetten mit acht festen Knöpfen besetzt, innen all die heraldischen Lieblingsgedanken des Herzogs: Flammen, Hermelin, Reiher, Bombe, Palmen und die Initialen. Alles in Gold und Blau!

Nicht ohne Neid betrachtet der Gelehrte von heute dieses Studio. Hier fehlt alles Zerstreuende, Beunruhigende; es fehlen die hohen Bücherregale, die Zeitschriften, es fehlt die Aktenmappe und das Manuskriptpapier. Ein Buch ließ sich der Herzog aus der Bibliothek jedesmal heraufbringen; dann befahl er, der sonst immer für jeden Urbinaten zu sprechen war, daß man ihn nicht störe. Und nun sammelte sich seine Seele bei den Worten des alten Weisen, der zu ihm durch die Jahrhunderte sprach. War ihm dann die Seele erfüllt, so trat er auf den kleinen, auch nur für einen Menschen bestimmten Balkon. Weit ging sein Blick über das Panorama der Berge, zum Monte Catria, zum Monte Nerone, zum Monte Asdrubale und Furlo. Aus der Tiefe drang das Treiben der Bürger und Bauern und Soldaten herauf; da spielten auf der Wiese die nackten Jünglinge Ball, da übten die Kavaliere das Reiten. Der Herzog aber stand allein hier oben; in seine Hände und Entschlüsse war das Wohl dieses ganzen Landes gelegt. Und oft mag ihn die Last dieser Pflichten schwer bedrückt haben; oft mag ihm klar geworden sein, daß es keiner Kultur je gelingen wird, die Masse zu den Gedanken der Weisen und Philosophen zu erheben. Aber Federigo stand selbst zu fest in der Wirklichkeit des Alltags, er hatte zu oft dem Tode ins Angesicht gesehen, um dadurch mutlos zu werden. Wenn er die Seele sättigte, so wurde er weiser und dann konnte er besser regieren.

Von den Bildern, die einst die Oberwand dieses Studio geschmückt haben, ist nur noch der Resurrectus Tizians an Ort und Stelle; aber dies Bild ist erst Jahrzehnte nach dem Tode Federigos gemalt. Aus der Guardaroba Herzog Guidubaldo II. (1538—74) weiß uns Vasari verschiedenes noch zu nennen: die Porträts des Francesco Maria della Rovere und seiner Frau Eleonora Gonzaga von Tizian (heute in den Uffizien), ferner die

Abb. 38. Tizian: Francesco Maria della Rovere, Herzog von Urbino. Uffizien.

Porträts Karls I., Franz's I., Pauls III., des Sultans Soliman, des Herzogs selber; alles von Tizian. Von demselben eine Magdalena „mit zerstreutem Haar", vielleicht das goldwogende Bild im Saal Pitti, und die schöne erwachende Venus der Tribuna (das linke Bild (Abb. 59). Ferner sah Vasari hier einen Marmorkopf Donatellos, den einst Giuliano Medici bei seinem Besuch (vor 1478) mitgebracht habe; endlich eine Lucrezia des Francesco Francia, einen Apoll mit halbnackten Musen von Timoteo Viti.

Abb. 39. Tizian: Eleonore, Herzogin von Urbino. Uffizien.

Neben der unteren Loggetta befindet sich die schon oben erwähnte Kapelle des Herzogs, für die Sixtus IV. dem Ottavio Ubaldini Ablaß gegeben hat; sie muß nach 1475 vollendet worden sein. Alles in diesem kleinen Raum ist mit bunten Marmorplatten belegt. Über dem Tabernakel des Altars ein edles Madonnenrelief vom Meister der Marmormadonnen. Die Kapelle hat, wie schon gesagt, kein Fenster; auch in der Kapelle im Palazzo Riccardi in Florenz, wo die Medici die Frühmesse hörten, war man auf Kerzenlicht angewiesen. Während aber an diesen Wänden

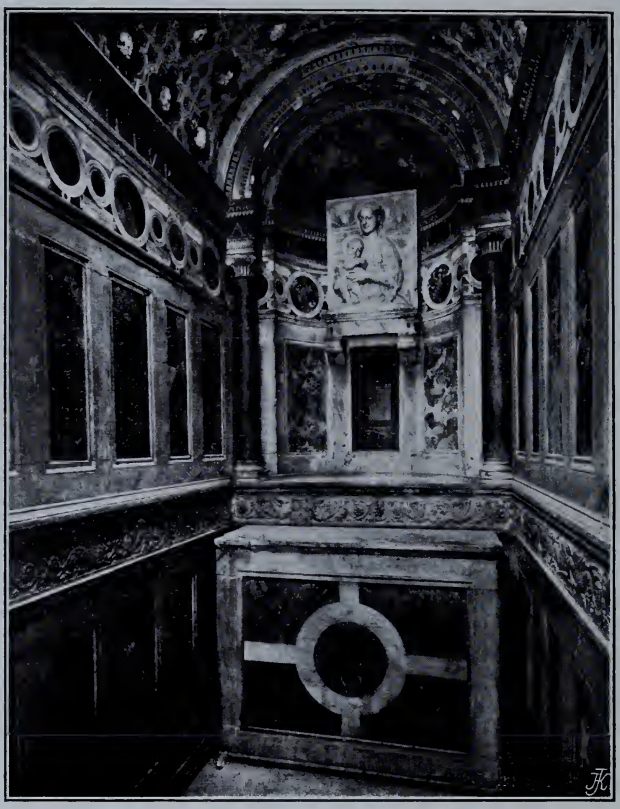


Abb. 40. Untere Kapelle im Palazzo ducale mit dem Relief des „Meisters der Marmormadonnen".

Benozzo Gozzoli den munteren Zug der drei Könige auf Fra Filippos Waldmadonna (heute in Berlin) zulenkte, ließ Federigo nur ruhige Marmorplatten und ein feierliches Marmorrelief anbringen. Kühle Isolierung, stilles Dunkel und weiches Kerzenlicht!

Noch ein Raum verdient Erwähnung: es ist die Sala di Iole, deren Tür, gegenüber der Porta del salone del trono, wegen der reichen Kriegsembleme

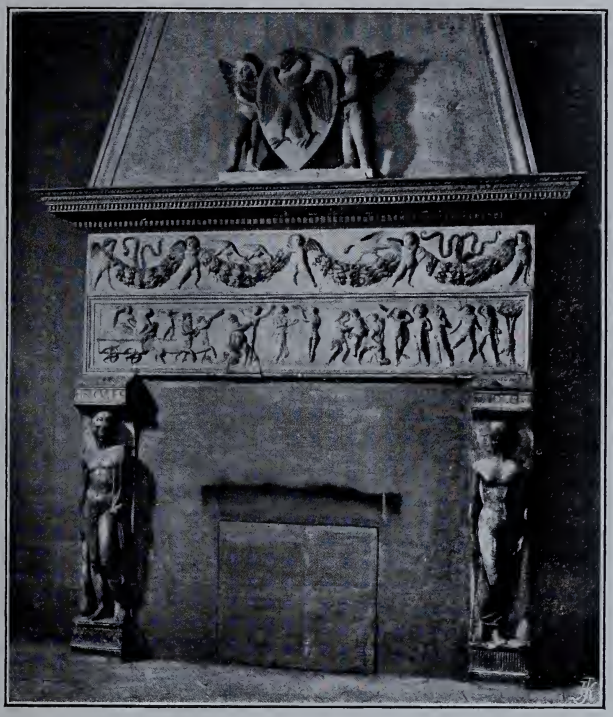


Abb. 41. Kamin in der „Sala di Iole“ im Palazzo ducale.

die Porta della guerra genannt wird. Hier hat sich also das Militärische abgespielt. Die Innenumrahmung dieser Tür zeigt Putten auf Schweinen reitend, die eine derbere Lustigkeit verbreiten, wie sie zu der Wachtstubenlyrik der Soldaten paßt. Der Kamin zeigt die beiden nackten Gestalten des Herkules und der Iole als Konsolenträger; am Fries gibt es einen bacchantischen Komus mit ithyphallischen Faunchen.

Der obere Umgang um den Hof ist ein kleines Skulpturmuseum geworden. Das Wichtigste sind die Trofei-Reliefs, die, wie schon erwähnt, ursprünglich über der

Abb. 42. Teil einer Türdekoration im Palazzo ducale.

Sockelbank außen am Palast angebracht waren. Erzählen die Türen des Palastes von der humanistischen Welt der Bauherren, so kommt in diesen, von dem Sieneser Künstler und Ingenieur Francesco di Giorgio gezeichneten Reliefs Federigos Interesse und Bewunderung für die Ballistik zutage. Man findet dargestellt: Schiffe, Kanonen, Belagerungsmaschinen, Leitern, Sphinxe, Brunnen, hydraulische Apparate, Zelte, Hebewerkzeuge, Mühlen, einen Geier, der am Strick nagt, einen eben errichteten Obelisk, eine Sanduhr, Fackeln, Helme, Schilde, Beile, das Bündel der Lictoren und Disken. Federigo hat auf die Ingenieurkunst ebensoviel Zeit und Geld gewendet wie auf seine Bibliothek. Lebte man doch damals in der Zeit der klassischen Umwälzung der ganzen Ballistik. Das Pulver zwingt zum explosiven statt zum Berennungsprinzip. Wie die Rüstung anders wird, wie der Zweikampf hinter dem Gemenge und Gemetzel verschwindet, so ändert sich auch die ganze Belagerungstechnik. Was in seinem liber de re militari 1472 methodisch Roberto Valturio zusammenfaßte, das hat Federigo mit seinen Ingenieuren

praktisch durchgeprobt; wir sehen hier in diesen Steinreliefs die magna charta der neuen Ballistik.

Außer diesen Trofei sind noch interessant: das Marmorrelief eines jungen Kriegers, vielleicht von Fr. Laurana; das Kalksteinrelief eines jungen perlengeschmückten Mädchens in ovaler Vertiefung (hoher blanker Hals, auf der Stirn eine Rosette); florentinisch um 1470, verrocchiesk. Ein zweites Frauenporträt mit Diadem hängt neben der zur Sottoprefettura führenden Tür.

Die Pinakothek enthält einige sehr wichtige und künstlerisch bedeutende Stücke; historisch interessiert eigentlich alles, weil man meist die Provenienz kennt. Wir heben trotzdem nur das Wichtigste hervor.

I. Saal N 17, Architekturbild von Piero della Francesca (nicht Luciano Laurana). Ein Unikum; nur Berlin besitzt noch ein ähnliches Paradestück der vom 15. Jahrhundert so zärtlich behandelten arte prospettiva. Wo war eine derartige Tafel angebracht? Sicher in Augenhöhe; denn alles ist auf Nachsicht berechnet. Vielleicht hing sie im dunkeln Getäfel, so daß sie wie die Öffnung der geschlossenen Wand wirkte? Die Ausführung ist sehr subtil und linear; die Farben sind im hellsten Pleinair. Ein großer freier Platz; rechts und links vorn achteckige Brunnen. Links steht ein Palazzo mit geradem Gebälk und Säulenloggien; daneben ein weißer Steinpalast mit roten Brocatelloprofilen, mehrere kleinere Häuser mit vorspringenden Dächern und noch ein großer Palast im Stil Leon Battista Albertis. Rechts steht vorn ein großer hellbrauner Palast mit Bogen und Säulen, unten Pfeilerarkaden; ein zweiter ähnlicher ohne Bogen und drei kleinere Häuser. Im rechten Winkel dazu eine Kirchenfassade, die von Pfeilern mit geradem Gebälk organisiert ist. Das Hauptstück der Architekturen steht in der Mitte:

Abb. 43. Piero della Francesca: Prospect. Palazzo ducale.

ein von 24 Säulen (12 sind sichtbar) umstellter Rundtempel. Diesen Rundbau hatte Raffael im Kopf, als er den Tempietto auf dem Sposalizio malte. Weshalb drängte eigentlich die Renaissance so sehr auf den kirchlichen Rundbau? Nicht nur, weil in Rom das Pantheon stand und unendlich bestaunt wurde; die pantheistische Gottesidee der neuen Zeit kommt nur im Kuppelbau zum Ausdruck. Zudem rechnet die Basilica stets mit der Prozession und der großen Gemeinde; die Individualisten legten auf diese Dinge wenig Wert, wohl aber auf die Geschlossenheit des Raumgebildes und das feierliche Oberlicht. — Der Triester Architekt Budinich glaubte auf der Tafel die Inschrift Luciano Lauranas lesen zu können; aber die in Frage kommende Inschrift ist griechisch und kann nicht Laurana bedeuten. Die Tafel ist nach wie vor dem Piero della Francesca zuzuweisen, zumal auch die kleinen Andeutungen der Landschaft auf ihn weisen.

An derselben Wand hängt ein sienesisches Bild, N 24, eine Sa Agata von Vecchietta, und die große Madonna der Familie Buffi von Giovanni Santi (N 22). Der Vater Raffaels war kein großer Geist, sondern ein braver Handwerker; das war insofern eine günstige Konstellation, indem der Sohn Raffael nun zwar in Atelierluft aufwuchs, und doch nicht von einem bedeutenden Vater beengt wurde. Dies Altarbild ist eine gute Probe dafür, wie die Durchschnittsleistungen der Kunst des nördlichen Umbriens damals aussahen. Die Poesie der

landschaftlichen Idylle, die wir bei den Brüdern von San Severino in S. Giovanni antrafen, ist hier ausgeschlossen; der feierliche Figurenstil wirkt aber nüchtern und trocken, nur in den Engeln ist selbständige Größe.

An der rechten Wand N 125 eine große Ancona von dem Riminesen Giovanni Baronzio, 1345 datiert; dies Stück ist eine gute Probe der romagnolischen Trecentokunst. Die Madonna mit zwei Franziskanerheiligen bildet die Mitte; daneben die christologischen Erzählungen der drei Könige, von Simeon, vom letzten Mahl und Judaskuß. In den Dreispitzen die Verkündigung und vier Heilige; die Kreuzigung in der Mitte. Diejenigen Besucher, welche die Florentiner Giottisten kennen, werden mit Interesse studieren, wie anders dieselben heiligen Szenen und Menschen am Arno und an der Adria im Trecento dargestellt werden. Auf den ersten Blick sehen all diese gotischen Bilder sich gleich; sieht man ordentlich zu, so findet man eine florentinische, eine sienesische, eine romagnolische, eine veronesische, eine römische, eine neapler Sonderart. Bei unserer Tafel herrscht durchaus das Breitenformat, das sehr ungotisch ist; in Florenz drängen die Tafeln in die Höhe und bleiben auch meist ungeteilt.

N 114, ein großes Altarbild von Antonio de Ferrara, 1430 signiert und datiert; der Schule von Murano nahestehend.

N 40, die Skizze einer Kreuzabnahme von Fed. Baroccio, dem Urbinaten (1528—1612).

N 50, der heilige Victor von Guercino, 1591—1666, zu dem Fano das Pendant, den David, besitzt. Während San Vittore, wie es der Name verlangt, im Quattrocento und Cinquecento als junger Sieger dargestellt wird (Federighi und Sodoma in Siena), gibt Guercino den Märtyrer, sterbend, mit Engel und Palme. Der Barock liebt die blutige Notiz; leben und streiten ge-

Abb. 44. Marmorbüste des jungen Jesus. Palazzo ducale.

nügt nicht, um sich als Heiligen zu bezeugen. Man sieht: der Respekt vor dem Leben als solchem sinkt im Seicento; das Außerordentliche und Todesdumpfe erst reißt in die höhere Erregung.

Im Zimmer der Majoliken fällt vor allem N 94, die Marmorbüste des jugendlichen Jesus mit den seltsamen unplastischen Locken auf. Die Büste ist hohl, aber ohne Inschrift. Auffallend ist der flachprofilierte Sockel, das ausgesparte Medaillon der Brust, der geöffnete Mund. Ein sehr feines Tuch liegt locker und weich um die jungen Knabenglieder. Es fehlt das Loch für den Heiligenteller; keine Augensterne. Das Ganze hat etwas merkwürdig Aufgeregtes, das um jeden Preis betroffen machen will. Sicher haben wir hier eine Arbeit vom Ende des Quattrocento vor uns, die wohl von Guidubaldo bestellt worden ist. — Die andere

Büste, N95, stellt den jungen Johannes dar und ist vom „Meister der Marmormadonnen" gearbeitet.

Die hier aufgestellten Majoliken haben keinen besonderen Wert; es ist Durchschnittsware. Schade, daß man hier in Urbino, der Heimat der „Istoriati", keine umfassenderen und großzügigeren Proben mehr antrifft. Denn auch diese blanken Teller spiegeln die humanistische Begeisterung des urbinaischen Hofes. Aus den Büchern lernte man die Anekdoten, Heroismen und Mythologien der Alten kennen; die malte man dann nicht selten mit Benutzung römischer und venezianer Kupferstiche auf die bacini. Auch die biblischen Darstellungen werden auf neue Art erzählt; so findet man einen bacino hier (N81) mit der nackten Judith — diese Darstellung kommt im Quattrocento noch nicht vor. — An der Oberwand hängt ein herrlicher Gobelin, altniederländisch um 1500, mit der Verkündigung.

Im letzten Saal sind zunächst zu erwähnen: die Sebastiantafel von Giov. Santi N84, S. Rocco und Tobiolo von Tim. Viti N87 und 88, ein gotisches Polyptichon N90 in der Art Ottaviano Nellis.

Zu den stärksten Eindrücken gehört die Tafel des Genter Vlamen Jodocus oder Justus van Gent, die 1474 für die Brüderschaft Corpus Domini gemalt wurde, einst in Sa Agata hing und nun das Hauptstück der Galerie bildet, zusammen mit der von Paolo Uccello gemalten Predelle. Es ist nicht das einzige Mal, daß in Italien die Niederländer über die Italiener in der Malerei triumphieren. Wer aus den Uffizien herauskommt und sich dann fragt, welches Bild wohl das allerbeste gewesen sei, der wird vielleicht den Portinari-Altar des Hugo van der Goes nennen; es ist oft beschrieben worden, welch eine Bestürzung diese Tafel bei ihrer Ankunft in Florenz 1476 hervorrief, wo man bisher auf die Fiammingi geringschätzig herabgeblickt hatte und nun einsehen mußte, daß diese Nordländer, was

Abb. 45. Justus van Gent: Das Abendmahl. Palazzo ducale.

Farbe, Objekt, Behandlung, blitzende Leuchtkraft, Sättigung der Einzelform betraf, weit mehr konnten als die Florentiner. Unter den Betroffenen waren nicht nur Botticelli, Filippino, Verrocchio, sondern auch Leonardo als 25jähriger! Während nun dieser Portinari-Altar in der Hauptgalerie Italiens täglich von Hunderten bewundert wird, ist das zweite große altniederländische Altarbild Italiens, eben unsere Tafel, an zu abgelegener Stelle versteckt, als daß sie bisher die volle Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hätte. Es ist kein Flügelaltar wie der der van Eyck in Gent oder der der Portinari, sondern eine große ungeteilte Fläche (die Holztafel ist 3,20×2,60 m groß).

Das Thema berührt sich sehr eng mit dem Abendmahlsaltar Dirck Bouts' in Löwen, der 1466 begonnen wurde (das Mittelstück noch in St. Peter in Löwen, die

Flügel mit alttestamentlichen Mahlszenen in Berlin und München), so daß man glauben möchte, der Genter Maler habe, als er nach Urbino kam, dies Bild gekannt. Aber freilich ist die Einsetzung des Gedächtnismahles sehr verschieden aufgefaßt. Bouts gibt ein bürgerliches Zimmer mit Kamin, Kredenz und Kronleuchter. Alle dreizehn Figuren sitzen um den in der Mitte des Saales aufgestellten Tisch, gegen den das muntere Muster des Fließenfußbodens sich lebhaft abhebt. Stifter, Wirt und Zuschauer nehmen bescheidene Plätze ein. Alles lauscht feierlich auf die Einsetzungsworte: hoc est corpus meum. Die Behandlung des Einzelnen ist fest und energisch, aber ohne Großzügigkeit. Die Innerlichkeit der Empfindung wird mehr geahnt als geschaut, der Schwerfälligkeit der Mitteilung in nordischen Landen entsprechend.

Justus änderte zunächst den Schauplatz. Er gibt, wie Rogier von der Weyden und auch Albrecht Ouwater es gerne tun, den hohen Chor einer Kirche mit Säulenumgang als szenischen Prospekt. Dadurch kommt feierliche Höhe und Tiefe in den Raum. Leuchtend weiß steht der gedeckte Tisch als zweiter Raumakzent da; nur wenige Geräte stehen auf dem Tuch. Es fehlen die Kirschen Ghirlandaios wie auch dessen schnurrende Katze. Nur vorn auf dem Boden steht das große spiegelnde Messingbecken mit dem Wasserkrug für die Fußwaschung. Niemand sitzt am Tisch; es entspricht der Feierlichkeit des Momentes, daß gestanden oder gekniet wird. Christus steht vorn vor dem Tisch in der Mitte. Das leuchtende Hellblau seines Kleides zieht sofort den Blick an. Keine Goldborde, nichts von Brokat ist an dem Hauskleid angebracht. Er hält das blanke Tellerchen mit den Oblaten in der Linken und reicht mit der Rechten eben einem Jünger die Tablette. Drei Jünger rechts haben die heilige Speise schon empfangen; es sind Petrus, Andreas und Jacobus maior.

Im großen Aufbau ist die Gruppe der neun Apostel zur Linken gesetzt; die Hauptlinie geht vom Kopf des an der Mauer lehnenden Judas bis zu dem Oblatenempfänger (vielleicht Jacobus min.); eine zweite Linie führt nach hinten zu dem blonden lieblichen Johannes, der als Amanuensis dem Meister den Pokal und den Fiasco mit Weißwein (!) heranbringt. Diese Apostel sehen nun sehr anders aus als die des Dirck Bouts. Eine weiche großatmende Fülle belebt die Köpfe; massig schließen sich die Körperformen zusammen. Die beiden oberen Enden der Gruppe, Judas und Johannes, bedeuten das Dunkelste und Lichteste. Man hört förmlich die Stille in dem Raum, alles ist gebannt von der Gewalt dieses Abschieds. Und nun schweben zwei herrliche Engel von der Höhe herab auf weit gebreiteten Flügeln; die üppigen Enden ihrer langen Röcke sind enggefältet. Der linke Engel betet in der Feierstunde; der rechte aber breitet erstaunt die Arme aus; denn hier auf dieser Seite ereignet sich Unerwartetes.

In die heilige Gruppe dringt nämlich von links ein lautredender Zug, der die stille Feier ähnlich unterbricht wie Alkibiades, als er in Agathons Haus und Sokrates Rede einbrach. Es ist Herzog Federigo mit zwei Begleitern und seinem vornehmen Gast aus Persien, Caterino Zeno. Dieser, ein Abgesandter des persischen Schahs Ussum Cassah, sollte in Italien Bundesgenossen gegen die Türken werben, deren bedrohliche Nähe seit 1453 für Persien und den Occident gleich fühlbar wurde. Auf seinen in Brokat gekleideten Gast redet der schlicht kostümierte Herzog lebhaft ein; es wirkt wie eine demonstratio ad oculos, als sollte ein Ungläubiger zur Hostie bekehrt werden. Diese Auffassung liegt um so näher, als ja auch die Predelle, wie wir später sehen werden, von Ungläubigen, nämlich einem Juden, handelt. Und so gewönne dieser

Altar ein welthistorisches Thema, ähnlich dem Berliner Bladelin-Altar Rogiers van der Weyden, wo Orient (drei Könige) und Occident (Kaiser Augustus) zu dem Wunder von Bethlehem geführt werden. Hier wäre es die Bekehrung des Juden und des Heiden (denn Caterino Zeno kommt hier als Vertreter der Perser, nicht als Venetianer in Betracht) zum Glauben an die Transsubstanziation. In den Begleitern des Herzogs glaubt man Ottaviano Ubaldini und den Sekretär Odasio zu erkennen. Im Hintergrund erscheint noch der kleine zweijährige Guidubaldo auf den Armen einer Magd (seine Mutter Battista Sforza war 1472 gestorben).

Eine merkwürdige Antinomie herrscht in der Doppelszene. Der eigentliche Vorgang ist erfüllt von heiliger Poesie und stiller Andacht; die weltliche Szene ist laut, störend und höchst ungeniert. Jedenfalls ist Justus, auf den man bisweilen geringschätzig herabblickt, kühn genug gewesen, das bisherige Schema dieser Abendmahlszene zu verlassen, statt des feierlichen Sitzens die bewegtere Gruppierung der Knieenden und Stehenden zu geben und die Bekehrung des Heiden mit der Hauptszene zu verbinden. Die Situation ist so frisch erfaßt, daß man glaubt, in Sa Agata selbst zu sein, wo eben der Priester den alten Männern von Urbino die Hostie reicht und plötzlich der Herr des Schlosses mit dem Gast und Gefolge unerwartet erscheint.

Wirkt nun schon die Herzoggruppe einigermaßen befremdend, so fügt die Predelle der Feierlichkeit des Hauptbildes eine fast skurrile Note hinzu. Paolo Uccello, der 77 jährige (er starb ein Jahr darauf) hat hier die Geschichte des die Hostie stehlenden Juden mit derbem Sarkasmus gemalt. Es gab schon damals einen Antisemitismus, namentlich in der Krämerstadt Florenz; in dieser Legende und in dieser Predelle kommt der wilde Haß zwischen Christen und Juden

Abb. 46. Paolo Uccello: Predelle mit dem Wunder der blutigen Hostie. I. Palazzo ducale.

ordentlich zum Ausdruck. In sechs Bildern wird die Affäre erzählt:

1. Eine Nonne übergibt dem jüdischen Goldschmied die Monstranz und den Hostienteller zur Reparatur. — Der karrierte Fußboden des Zimmers ist nach dem Herzen des Perspektivikers Uccello, der bekannte: la prospettiva è più dolce delle donne. Die Wappen am Kamin zeigen einen Negerkopf, wie ihn die Saracini in Siena haben, einen Skorpion (das Unglückstier) und einen Stern. Links oben ein kleines Fenster. (Abb. 46 links.)

2. Der Jude wirft die Hostie ins Feuer. Da entströmt unendliches Blut dem Kamin, das zu den Spalten der Tür herausströmt. Entsetzt sehen der Goldschmied, sein Weib und seine Kinder, was geschehen ist. Schon merkt man es draußen, Soldaten schlagen die Tür ein, der Übeltäter wird gleich ergriffen werden. (Abb. 46 rechts.)

3. Die wunderbarer Weise im Feuer unversehrte Hostie wird in der Monstranz vom Bischof feierlich in die Kirche zurückgebracht und entsühnt. Mondscheinlandschaft im Fogliatal.

4. Die für schuldig angesehene Nonne soll gehenkt werden; da befreit sie ein Engel, der den wahrhaft Schuldigen bezeichnet.

5. Der Jude wird mit Weib und Kindern verbrannt. 4 Reiter und 5 Fußsoldaten. (Abb. 47 links.)

Abb. 47. Paolo Uccello: Predelle mit dem Wunder der blutigen Hostie. II. Palazzo ducale.

6. Beim Tode der Nonne streiten Engel und Teufel um ihre Seele. (Abb. 47 rechts.)

All diese Einzelheiten sind sehr knapp, aber sehr energisch vorgetragen. Natürlich spielt farbig das rote Blut eine große Rolle; aber auch sonst ist alles blitzend und hell gegen weiße Flächen gemalt. Die goldenen Balustren, welche die sechs Felder teilen, geben die federnde Basis für das schwere Hauptbild.

Hat man nun den Palast kennengelernt, so wandere man um den ganzen Bau und gehe durch das Tor, durch das man einfuhr, herab auf den freien Platz, von dem aus das Schloß seine beiden Türme, die drei loggie und seine ganze Ausdehnung präsentiert. Hier zeigt sich das, was man die Chokoladenansicht des Baues nennt. Nach der Stadt zu ist der Koloß geschlossen; man rechnete mit der Möglichkeit des Überfalls. An der Bergseite aber sichern ihn die hohen Substruktionen; hier öffnet er sich. Die runden Zinnentürme, wie man sie ähnlich, aber breit wuchtend an der Stadtmauer in Fano wiederfindet, sind hier schlank und zierlich geworden; sie haben muntere Aufsätze bekommen und reichliche Fenster. Zwischen ihnen liegen die neun Fenster „des Herzogs". Das Volk wußte, daß hier sein Fürst wohnte und arbeitete. Die Türme und die Loggien sind der prächtigste

Abb. 48. Gesamtansicht des Palazzo ducale in der Turmansicht.

Abb. 49. Palazzo ducale: Turmseite.

Rahmen für die Fürstenerscheinung. Zu gleicher Zeit wie diese Turmanlage entstand in Neapel der Triumphbogen Alfonsos von Arragon. Da ist zwischen zwei sehr starke, feste, dickbauchige Türme der hohe steile Marmortriumphbogen gepreßt — eine vorzügliche Anlage gedrungener Kraft in dem Getümmel der Straßen und Häuser der Parthenopeia. Hier oben auf dem Berge darf es heiter und frei sein — mit offener Stirn bietet sich der schöne Bau dem Spiel der Sonne, dem Gruß der Berge, dem Rauschen des Windes. Es fehlt ihm ein breiter Astrico für die Vollmondnächte; der Giardino pensile leistet Ersatz.

Fast alle Residenzen, in Nord und Süd, legen Wert darauf, irgendwie an der Peripherie zu liegen; mit einem Fuß stehen sie im Bereich der Kapitale, mit dem anderen sichern sie sich die Freiheit. Beispiele solcher Anlagen sind das Schloß in Dessau, das von Berlin und — Urbino. Auch war dafür gesorgt, daß vor den Fenstern des Herzogs Ruhe herrschte.

V. DIE KIRCHEN.

Gleichzeitig, etwa mit dem Palast, wurde der Bau des Domes begonnen, nachdem schon vorher (1449) für die Fassade der Dominikanerkirche, die der Längsseite des Palastes gegenüberliegt, eine glasierte Lunette von Luca della Robbia geliefert worden war, für das von Masaccio di Bartolommeo gearbeitete Renaissanceportal. Luca hat erst um 1442 mit der Glasur begonnen, — seine Frühzeit gehört ausschließlich dem Marmor; seine frühesten Glasuren findet man im Innern des Domes von Florenz über den Sakristeitüren und in Peretola. Aber die Glasur eignet sich mit ihrer blitzenden Kraft und Regenbeständigkeit vor allem für die Straße; hier kommt auch der gesunde Gegensatz dieser blanken Wandaugen zu dem rauhen und stumpfen Stein der Wand besser zur Geltung. Ein anderer Gegensatz besteht in Urbino zwischen den strengen linearen architektonischen Ordnungen Masos, der ein Colonnenportal mit schwerem Architrav und einer Attika errichtet, und dem Halbrund der Glasur. Der Stil dieses Reliefs ist für Luca ungewöhnlich streng; es ist, als ob er den Dominikanern etwas herbes hätte bieten wollen. Die Halbfigur der Madonna streng und feierlich ganz von vorn, nur die linke Schulter etwas zurücknehmend; vor dieser das stehende nackte Christkind, das umständlich das breite Schriftband entfaltet: ego sum lux mundi. Wie schön stimmt der helle Zauber der Majolika zu diesem Lichtspruch! Um Mutter und Kind stehen nun in heiliger Konversation vier Theologen, der Stifter des Dominikanerordens mit der Lilie, der erste Märtyrer dieser Brüderschaft S. Pietro martire

mit der Palme und zwei andern Heiligen. Die Gloriolen fehlen, wie meist bei Luca, dem die glasierten Sicheln zu schwer dünken; auch stoßen die Köpfe bis an den

Abb. 50. Maso di Bartolommeo: Portal an S. Domenico mit der Lunette Luca della Robbias.

Rand der Lunette. Die Basis der Lunette ist 3,69 m lang; sie gehört also zu Lucas größten Stücken. Leider fehlt der Fruchtkranz oder sonst eine Umrahmung, die von dem Stein zur blau-weißen Bildmitte überleitet.

Abb. 51. Piero della Francesca: Die Geißelung Christi. Dom.

Das Relief ist natürlich in Florenz gebrannt worden und dann im Ochsenkarren über die Berge geschleppt worden. Daß Luca selbst in Urbino gewesen sein sollte, ist unwahrscheinlich. Im Palast findet sich übrigens ein alter Abguß des Trompetenreliefs von Lucas Florentiner Domkanzel.

Der Dom, dessen Grundriß der Herzog Federigo selbst gezeichnet haben soll, wird früher zu dem Palast das bescheidenere Gegenstück als Basilikaanlage gebildet haben. Im Anfang des 17. Jahrhunderts baute Muzio Oddi aus Urbino eine Kuppel über die Vierung, die dann am 12. Januar 1789 einstürzte, große Teile des übrigen Baues mit zerschlagend. So ist der ganze Chor mit seinem Quattrocentoschmuck verloren gegangen.

Der Kunstfreund findet in der Sakristei noch einige alten Dinge; hier sind etwa 60 Bilder aufgehängt. Bei weitem das bedeutendste dieser Bilder ist die Geißelung Christi von Piero della Francesca. Links ist

die biblische Szene, rechts sind die Porträts in ganzer Figur des Grafen Oddantonio, seines Vaters Guidubaldo und seines Bruders Federigo dargestellt. Oddantonio war der ältere Bruder Federigos; er fiel, wie schon erzählt, einer von dem Arzt Serafini angezettelten Verschwörung am 22. Juli 1444 zum Opfer, deren moralischer Urheber Sigismondo Malatesta war. Die alte heute verschwundene Inschrift „in unum convenerumt" ist auf Federigo zu deuten: 1443 lebten noch der Vater und zwei Söhne, nun ist nur der eine Sohn, der illegitime, übrig geblieben.

Der Maler Piero kam als Fünfzigjähriger nach Urbino (1469); er sollte auf Vorschlag Giovanni Santis für die Corpus Christibrüderschaft das Abendmahl malen, fand aber, wie schon 13 Jahre vor ihm der Maler Fra Carnevale, die Bezahlung zu gering (Justus van Gent, wie wir sahen, hat dann, nachdem der Herzog noch beigesteuert hatte, die Tafel gemalt). Aber die persönliche Beziehung zwischen dem Maler und dem Herzog veranlaßte dann doch Pieros Übersiedlung aus S. Sepolcro nach Urbino. Piero, der Schüler Domenico Venezianos hatte um 1460 seine großen Kreuzfresken im Dom von Arezzo beendet; er ist dann in seine Heimat Borgo San Sepolcro zurückgekehrt und hat von hier aus für Perugia das große Altarbild mit der Verkündigung gemalt, das heute in der dortigen Pinakothek hängt. Nun folgt um 1470 dies miniaturartig feine Stück. Ob es für den Herzog oder die Bruderschaft corpus domini entstand, ist nicht gewiß. Der Auftrag lautete jedenfalls: „eine Geißelung Christi mit den drei Dynastenporträts".

Piero hatte die Geißelung Christi schon einmal als Predelle in dem großen Madonnenaltar in Borgo San Sepolcro gemalt; hier hatte er ein einfaches quadratisches Gemach mit der Martersäule in der Mitte gegeben. Wie aber sollte er dabei Porträts anbringen?

Nun, der Schüler Pieros, Signorelli, hat in einem Jugendbild (Mailand Brera N 476) gezeigt, wie das wohl möglich war. Hier stehen zwei Nobili rechts von der Hauptgruppe der Geißelung als Zuschauer. Das Bild ist für Sa Maria del Mercato in Fabriano gemalt worden und kann sehr wohl früher als Pieros Bild sein; denn Signorelli ist schon 1441 geboren und diese Geißelung ist eine frühe Arbeit. Piero aber trennt die biblische Szene von der Porträtgruppe und gibt der letzteren insofern den Vorzug, als er die drei Fürstenfiguren ganz vorn an den Bildrand stellt, während die biblische Szene in der Tiefe des Gemaches spielt. Bei der Gruppe der Herren von Urbino ist das Jahr 1443 angenommen: der alte Vater steht hier mit seinen beiden Söhnen im Gespräch. Er ist der regierende Fürst, aber schon alt und kahlköpfig. Ihm gegenüber steht der legitime Sohn in gewählter Kavaliertracht, nicht ohne Selbstbewußtsein. Zwischen beide tritt, etwas zurückbleibend, der junge Federigo, sehr schlicht gekleidet, ohne Barett, auf nackten Füßen, aber ungemein sicher und keck dastehend. Piero beweist in diesen Gestalten, ähnlich wie in Arezzo seine handfeste Frische und das energische Drauflosgehen, ohne daß es an Delikatesse fehlte. Links öffnet sich die große freie Marmorhalle mit dem Spiel des Fußbodenmusters, mit schwerem Gebälk und doppelten Türen im Hintergrund. An der mit einer nackten Götterfigur (ebenso Signorelli) gekrönten Säule wird Christus gepeitscht; mit einer unheimlichen Sachlichkeit wird diese Exekution vollzogen. Ganz rechts sitzt der thronende Pilatus.

Diese Tafel enthält also eines von den Porträts des Herzogs, die Pietro gemalt hat. Bekannter ist das Doppelporträt des Herzogs (vgl. Abb. 15) und der Herzogin Battista Sforza in den Uffizien. Sie sind so berühmt, daß ich sie kaum zu beschreiben

brauche. Beide Köpfe sind scharf ins Profil gestellt; die Büste ist ebenso kurz abgeschnitten wie auf den plastischen Büsten jener Zeit. Der Herzog ist rechts, seine Gattin links dargestellt. Das Umgekehrte ist die Regel; aber Federigo hatte das rechte Auge verloren, deshalb sollte nur das linke gezeigt werden und dies erklärt auch die Wahl der strengen Profilansicht, die mit einer Medaille nichts zu tun hat. Die Entstellung der Nase wird nicht verschwiegen; gibt sie doch gerade dem Profil das Rassige. Die Malweise (in Öl!) ist ein wenig ängstlich. Der Kopf ist etwas vorgestreckt, das energische Kinn steht rund und kräftig unter den fest zusammengepreßten Lippen. Das eine Auge, das der Fürst noch besitzt, ist nicht ruhig geöffnet, sondern vom schweren Augenlid halb verschlossen. Die Stirn wird von der roten Beretta calzarea fast ganz verdeckt. Dieser schlichte „Strumpfhut" sitzt auf dem dichten schwarzen Haar bis auf die Ohren herab. Sehr einfach ist der lucco. Der Herrscher Urbinos sitzt auf der Höhe seines Berges auf der Loggia; eine köstliche Ferne glänzt in hellem Licht mit tausend feinen Einzelheiten in der Ferne. Hier ist der niederländische Einfluß zu spüren, wenn auch Justus van Gent in seinem Porträt des Herzogs für die Bibliothek (siehe oben) sonst kein Vorbild gegeben hat. Das ausgebreitete Land ist nun keineswegs eine treue Geographie. Von keiner Stelle des Schlosses ist solch ein breiter Fluß oder gar das Meer zu sehen! Aber diese Landschaft soll mit ihrem Wasserspiegel den Gegensatz zu dem Hügelland bilden, das auf dem andern Bild erscheint. Ist es auch nicht die Landschaft der Wirklichkeit, so ist es doch das Reich des Handels und der Staatssorgen, das hinter Federigos scharfem Profil sich breitet.

Im Gegensatz zu der Schlichtheit des Fürsten erscheint Battista Sforza, damals etwa 25jährig, in

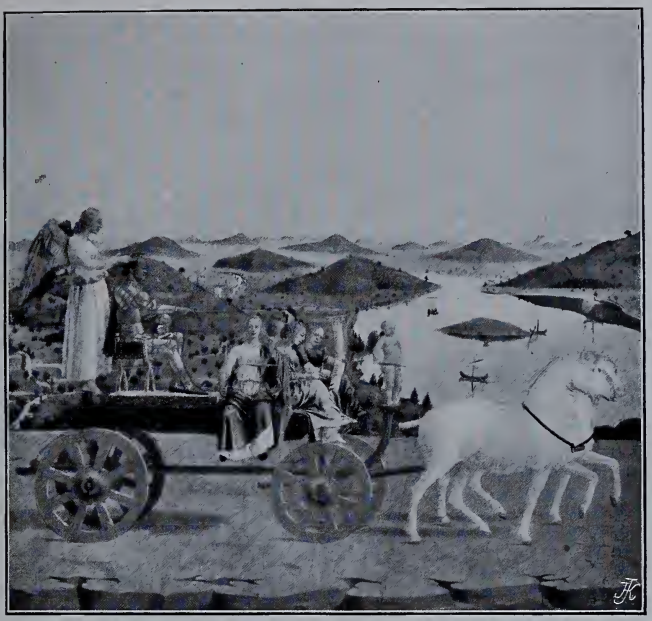


Abb. 52. Piero della Francesca: Federigo d' Urbino auf dem Triumphwagen. (Rückseite des Porträts Abb. 15.) Uffizien.

reichem Schmuck. Ein Perlendiadem auf dem Scheitel; Perlen um den nackten Hals, eine Kette hängt auf die Brust herab. In die langen Zöpfe ist ein kostbares Seidentuch umständlich eingeordnet. Ihr Profil ist ausdruckslos; gewiß wäre die Vorderansicht günstiger gewesen. Selbst beim Porträt gehorcht diese Frau den Wünschen des Gatten. Wie ernst ist doch das Leben dieser Frau gewesen! Mit dreizehn Jahren muß sie die Kinderstube in Pesaro verlassen; in den zehn Jahren 1460—1470, gebiert sie dem Gatten acht Töchter. Dann folgt 1472 die Geburt des Sohnes, die ihr das Leben kostet. Mit 26 Jahren starb sie; was hat sie vom Leben genossen?

Miniaturartig fein wie die Vorderseiten sind die Rückseiten dieser Tafeln. Hier kutschieren die beiden

Fürsten auf allegorischen Wagen, die nach Petrarcas trionfi aufgebaut sind, durch das Land. Den Wagen des Herzogs ziehen zwei Schimmel, hinter seinem Thron steht eine Victoria; vorn die vier weltlichen Tugenden Justitia, Prudentia, Fortitudo und Temperantia. Amor kutschiert. Die Inschrift sagt:

Clarus insigni vehitur triumpho
Quem parem summis ducibus perennis
Fama virtutum celebrat decenter
Sceptra tenentem.

Der Erlauchte fährt daher seine Siegesbahn,
Den höchsten Herzögen nicht nachstehend.
Der Ruhm seiner Tüchtigkeit feiert nach Gebühr
Den Herrn der Szepter.

Battista Sforzas Wagen wird von Einhörnern gezogen, den Symbolen der Keuschheit. Die geistlichen Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung und Unschuld zieren ihren Wagen. Die Inschrift:

Quem modum rebus tenuit secundis
Coniugis magni decorata rerum
Laude gestarum volitat per ora
Cuncta virorum.

Die einst bescheiden zurückstand, wird nun,
Umrauscht vom Kriegslorbeer des großen
Gatten,
Gefeiert von allen Helden.

Noch ein viertes, das bedeutendste Bild, das Piero für den Herzog malte, ist erhalten; heute befindet es sich in der Mailänder Brera (N 510). Es hat seine besondere Geschichte: Geht man aus dem Stadttor Urbinos die Straße nach Pesaro eine Viertelstunde weit zurück, so kommt man zu den ernsten Cypressen eines Cimitero. Neben ihm liegt die schöne Renaissancekirche S. Bernardino de' Zoccolanti. Hier stand früher das

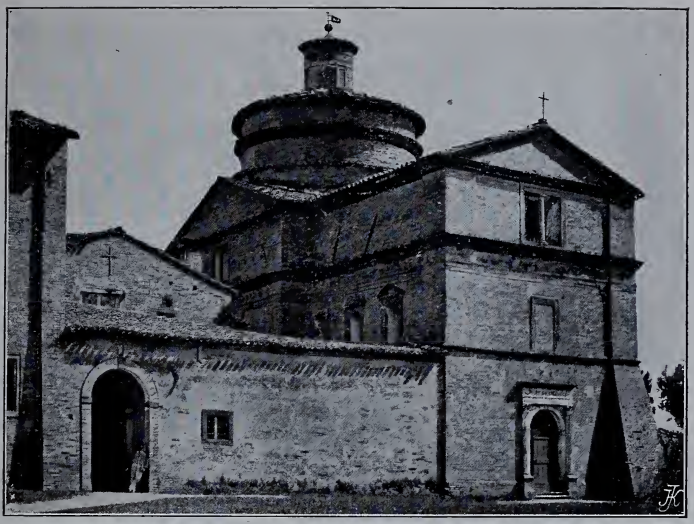


Abb. 53. S. Bernardino de' Zoccolanti bei Urbino.

Kirchlein S. Donato, wo der von Dante besungene Guido da Montefeltre bestattet lag. 1425 begann unter Graf Guidantonio der Bau eines neuen Klosters; die Kirche ist aber erst um 1460 erbaut worden. Die eigentümliche Form der Kuppel und der Dekoration läßt an Bramante denken, der damals (geb. 1444) noch in seiner Heimat war und erst 1472 nach Mailand zu den Sforza ging. Bramante wächst durchaus aus Luciano Lauranas Schule heraus; namentlich der Palazzo Prefittizio in Pesaro hat auf ihn eingewirkt. Weshalb Bramante so früh in die Fremde und von Urbino wegzog, wissen wir nicht; jedenfalls scheint für ihn neben seinem Meister, der erst 1479 starb, kein Raum gewesen zu sein. Für diese Kirche, in der Battista Sforza bestattet wurde (auch ihr Sohn Guidubaldo ruht hier), bestellte Federigo 1472 eine Altartafel bei Piero. Mit feinem Sinn wußte der Maler das ergreifende Geschick der 26jährigen Toten in das Madonnenbild hineinzudeuten.

Abb. 54. Piero della Francesca: Altarbild für S. Bernardino bei Urbino. Mailand, Brera.

Unser Bild steht, historisch betrachtet, an der Spitze der Tafeln mit großer Gruppe in großer Halle. Bisher hatte man derartige Zusammenfassungen auch in Florenz nicht gewagt. Aber der Perspektiviker Piero ergreift mit Freuden die Gelegenheit, eine hohe Halle

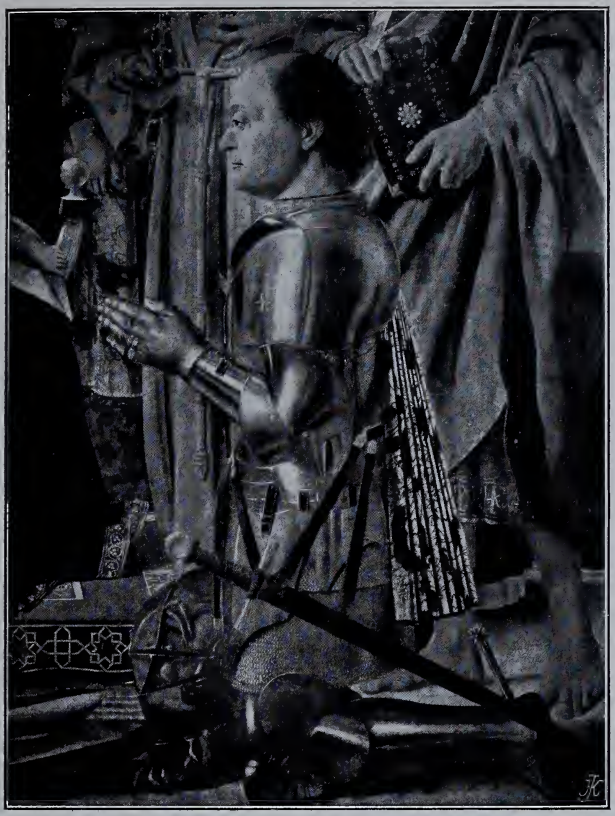


Abb. 55. Piero della Francesca: Herzog Federigo d' Urbino. Detail der Altartafel Abb. 54.

im Sinn Albertis zu bauen. Jedenfalls saß das Bild einst zwischen Steinpilastern, die den gemalten des Bildes entsprachen. So schloß sich vorn die gemalte Vierung, unter der die Heiligen des Bildes stehen. Nach hinten öffnet sich die Apsis tief und schattend, ihre Raumweite und -höhe wird durch das hellbeleuchtete Ei betont, das von der Zunge der Riesenmuschel totenstill herabhängt.

Die tiefste Stille, in der der himmlische Knabe schläft, ist überhaupt das eigentliche Thema des Bildes. In kühler Marmorkirche, deren Wandfelder den elf Personen entsprechen, thront die Madonna auf einem kleinen, auf das Teppichpostament hingesetzten Stuhl und betet das nackt vor ihr liegende, schlafende Kind an: „O bone Jesu." Hinter ihr stehen vier schöne aschblonde Engel mit glitzerndem Schmuck an Hals und Stirn. Die Himmlische trägt ein Goldbrokatkleid und himmelblauen Mantel, den rote Schnüre halten. Sie sieht aus wie eine Fürstin, und schon Pungilioni meldet die Tradition, daß in ihr die Herzogin Battista porträtiert sei. Der kleine Christ, der so rührend sein Ärmchen unter das Köpfchen legt, ist niemand anders als jener kleine Guidubaldo, dessen Geburt der Mutter das Leben kostete. So also erklärt sich die Totenstille! Auch die Tritte der sechs Heiligen sind unhörbar, denn sie haben nackte Füße. Es ist eine seltsame Schar markiger Gestalten, unter denen nur einer junge Locken trägt. Auf allen Gesichtern lagert der tiefste Ernst der Totenfeier. Wie die im höheren Chor nun weilende Gattin hebt auch Federigo fromm die Hände zum Gebet. Die schweren Stahlhandschuhe sind abgelegt, aber Schwert und Fürstenmantel nicht.

Ganz besonders fein sind die Farben abgestimmt. Der taubengraue Mantel des Täufers und sein braunes Inkarnat; Andreas gegenüber olivfarben und kirschrot; dann neutralere Farben im Kittel des Hieronymus und in der Kutte des Franz; nun klingt der blaue Mantel der Madonna wie ein Orgelton mit der lichten Oktave des Kinderkörpers.

Das Bild ist lange Zeit jenem Fra Carnevale zugeschrieben worden, der zwar auch in Urbino gemalt hat, aber nach seinen in der Galleria Barberini in Rom aufbewahrten beiden Bildern „Die Geburt Marias" und „der Tempelgang der dreijährigen Maria" einen ganz

Abb. 56. Fra Carnevale: Tempelgang der kleinen Maria. Rom, Galleria Barberini.

andern Stil zeigt. Vor allem können wir ihm nicht die Monumentalität dieses Absidenraumes zuschreiben! Carnevale liebt die hohen Prospektarchitekturen, deren Fassaden mit reicher Dekoration den ganzen Oberteil seiner Bilder belebt; unten gibt es dann offene Hallen mit vielen Bogen und Säulen und darin oder davor sehr kleine Figuren. Es ist eine Anordnung, die an Jacopo Bellini erinnert oder an den Meister der „Verkündigung" in Dresden, die meist, aber wohl mit Unrecht, Francesco Cossa zugeschrieben wird. Überrascht bei Fra Carnevale die miniaturartige Feinheit des Details, die Fülle der kleinen sauberen Formen und die perspektivische Tiefe der Räume, so hat das Altarbild der Brera als Hauptsache einen ganz andern Maßstab in der Raummonumentalität. Man pflegt die Verbindung der gemalten Raumpfeilerhallen mit dem Stein-Rahmen der Tafeln im Sinne der Raumillusion eine venetianische Idee zu nennen; genauer gesagt, stammt sie von Donatellos Paduaner Altar, von dem sie dann Mantegna in dem Altar für S. Zeno in Verona 1459 übernimmt. Aber bei diesen und ähnlichen Altären — ich nenne noch den bekannten Altar Giambellinis in den Frari von 1488 — kommt man nicht von der Dreiteilung der Hauptfläche los. Soviel ich sehe, hat Piero in diesem Bild den großen ersten Schritt getan. Als dann Giambellini 1475 nach Pesaro kam, hat er vermutlich diese Tafel gesehen. — Das Altarbild für San Giovanni e Paolo, das Giov. Bellini in den siebziger Jahren gemalt hat, — es ist leider 1867 verbrannt, doch existiert ein Aquarell, — übernimmt dann Pieros Idee und prägt damit ein in Venedig vielfach verwandtes Schema. Ohne Pieros Urbiner Tafel ist die Entwicklung in Venedig nicht verständlich.

VI. RAFFAEL UND BAROCCIO.

Es wäre seltsam, in einem Buch über Urbino Raffael nicht zu erwähnen. Freilich ist kein Werk seiner Hand in Urbino mehr vorhanden; aber wir wissen, wieviel Heimat, Jugendeindrücke und das erste Leben mit der Natur bei jedem Maler bedeuten. Urbino war für Raffael das, was Leyden für Rembrandt war. Freilich gilt dies mit einer Einschränkung: man merkt es Raffaels Kunst nicht an, daß er der Sohn des schönen großen Berglandes ist. Während bei Shakespeare die Jugendeindrücke aus Stratford, namentlich was die Natur, den Wald, die blühende Welt betrifft, bis zum Wintermärchen immer wieder durchbrechen, gibt Raffael in seinen Madonnenbildern nie die Berge von Urbino, sondern stets die Täler bei Perugia. Er steht als Jüngling der Natur noch hilflos gegenüber; erst als Meister Perugino ihm ein bestimmtes Landschaftsschema vormalt, weiß er die Fülle der Fernsichten zu fassen. Von den Großen, die Urbino mit Bildern beschenkten: Piero della Francesca, Melozzo, Paolo Uccello findet sich kein Echo bei Raffael, der diese Bilder als junger Mensch doch oft gesehen hat. Denn für das venetianische Skizzenbuch, das früher für Raffaels Diarium gehalten wurde und in dem sich Zeichnungen nach den uomini famosi des Urbiner Bibliotheksaales finden, kommt Raffaels Name nicht mehr in Betracht. Natürlich hat er von seinem Vater Giovanni Santi gelernt, bei Timoteo Viti hat er manches begriffen — aber wo bleibt in Raffaels Kunst eine urbinatische, nicht-perugineske Note bemerkbar? Freilich, als er heranwuchs, war in Urbino die beste Zeit

schon vorüber. 1495 war er zwölf Jahre alt; da war Federigo seit dreizehn Jahren tot, und dessen Künstler, die Tertiarier, waren auch längst unter der Erde. Ließe sich nicht eine Entwicklung Raffaels denken, die von Piero della Francescas Breratafel ausgegangen wäre? Für den Fernerstehenden ist zwischen dem nördlichen und südlichen Umbrien der Unterschied gering; wer die Gegend kennt, der weiß, daß es sich landschaftlich um zwei ganz entgegengesetzte Werte handelt und daß auch der Menschenschlag aus Raffaels Heimat sehr anders sich benimmt als die Peruginer.

Mit einem Wort: wäre die urbinatische Herkunft Raffaels in der Tradition verloren gegangen, aus seiner Kunst hätte man sie nicht rekonstruieren können. Raffael verdankt ja einen großen Teil seiner hohen Kunst der Anpassung an andere; solche nicht eben bodenständige Naturen haben selten eine spezifische Heimatnote. Melozzo bleibt in Rom der glutvolle Romagnole; Donatello ist ein Toskaner auch in Padua. Aber Raffael wird den Juden ein Jude, den Heiden ein Heide. Seine Jugend fiel in die Zeit Guidubaldos und Elisabettas; aber wir hören nicht, daß der Jüngling den Kreisen, die im Cortigiano geschildert werden, nahe gestanden hätte, wenn wir auch wissen, daß Elisabetta ihm Empfehlungsbriefe mitgegeben hat.

Günstiger steht es mit dem andern berühmten Urbinaten unter den Malern, mit Federigo Baroccio „il fiore d'Urbino", einem Künstler, der zu seinen Lebzeiten den Allergrößten gleichgestellt wurde, während er heute vielfach unterschätzt wird. Er ist 1528 geboren und starb 1602. Als Correggio starb, war er noch Knabe; aber dieser Meister ist es, den er, wie später so viele Bolognesen und vor allem der bedeutende Schedone, sich zum Vorbild nahm. In Urbino sind noch fünf Bilder von Baroccio geblieben, aus denen sich sein Stil gut kennen lernen läßt (in S. Francesco die Vision des hlg.

Franz; im Dom das Abendmahl und der Sebastian; in der Pinakothek die Stigmatisation des hlg. Franz N 97 und die Madonna di S. Simone N 96). Die Vision des hlg. Franz schildert die Szene, wie dem schon ganz erschöpften Heiligen kurz vor dem Tode Maria als Fürbitterin neben Christus erschienen ist. Wir sind in der Portiuncula; Franz hat in der kleinen Zelle seiner Jugend gebetet. Wie er heraustritt aus der Enge, rauscht es machtvoll über ihm und in hellem Lichtglanz erscheint Christus im Kreise der himmlischen Heerscharen, neben ihm die Fürbitterin Maria und der hlg. Nicolaus. Es ist eins der frühesten Bilder, in denen die Madonna nicht den ersten Platz im Bilde behauptet. Dem rauschenden, stark wogenden empyräischen Oberteil des Bildes entspricht nun eine nicht weniger chargierte untere Hälfte. Die Steinbalustraden sind mit unruhig fließenden Tüchern halb verdeckt; der Gegensatz der hellen Zelle im Hintergrund zu der schwarzen Vorderwand ist betont; auf denselben Stufen kniet einsam die reichlich gebogene und gewandte Gestalt des Heiligen. Überall ist das Einfache verlassen, das Komplizierte bevorzugt. Erst der Zusammenprall der irdischen mit der überirdischen Welt gibt ein wirklich heiliges Bild, meint diese Kunst. Früher thronte die Madonna in der Mitte, die Heiligen umstanden sie; alles hielt still. Jetzt schreitet die Mittelfigur stürmisch vorwärts und die Heiligen sitzen statt dessen. Dies ist die Anordnung, welche sich schon bei der sistinischen Madonna findet, wo aber der Gegensatz des unteren und oberen Teiles fehlt.

In der Cappella del Sacramento des Domes findet sich die Cena Baroccios. Natürlich kannte Baroccio das Abendmahl des Justus; und sicher gedachte er dies mit der neuen Tafel in Schatten zu stellen. Er kehrte zu dem alten Motiv der Einsetzung des Sakramentes zurück, während Leonardo den dramatischeren Moment

Abb. 57. Federigo Baroccio: Das Abendmahl. Dom.

des unus vestrum vorgezogen hatte. Hier sitzen die Apostel an beiden Seiten des Tisches, während Leonardo die Vorderseite freigelassen hatte. Auch steht in Mailand der Tisch möglichst vorn am Rand der Bildfläche, hier weit zurück, dicht an der Palastwand. Hinter Christus dunkelt feierlich eine Nische; mit diesem Motiv haben Andrea del Sarto und Fra Bartolommeo große Wirkungen erreicht, während bei Baroccio die Nische nicht recht zur Wirkung kommt. Nach dem Herzen Paolo Veroneses sind die Nebenszenen behandelt; die beiden vorderen Ecken sind durch die Kirchendiener ausgefüllt — diese unwichtigen Leute sieht man am besten. Wie anders gesättigt ist die Nebenszene bei Justus van Gent! Ein weiches blumiges Kolorit mit dem Zauber des Sfumato versüßt das Bild; auch hier fühlt man

recht den Gegensatz zur Farbigkeit des Niederländers. Dies Bild stammt aus der letzten Zeit des Meisters (um 1600).

Einige Einzelheiten über sein sonstiges Leben dürften an dieser Stelle willkommen sein. Barocci ist der Urenkel jenes Ambrogio Barocci da Milano, der um 1470 an der Dekoration des Urbiner Palastes mit beteiligt war. Sein Vater und Battista Franco sind die Lehrmeister neben Bartolommeo Genga in Pesaro, zu dem er als Jüngling in die Lehre ging. Um 1550 zog der 20jährige nach Rom. Die erste Frucht dieser Reise ist der hlg. Sebastian im Urbiner Dom mit der Madonna in Wolken (1557). 1560 ist Baroccio wieder in Rom und malt mit Fed. Zuccaro im Casino di Papa Pio IV. in den vatikanischen Gärten. Der Neid der römischen Kollegen trieb ihn nach Urbino zurück. 1569 malte er die große Kreuzabnahme für den Dom in Perugia. Um 1575 ist dann die oben beschriebene Vision S. Francescos anzusetzen, an der er sieben Jahre gearbeitet haben soll. Die bekannte Madonna del popolo in den Uffizien entstand 1579 (für Arezzo gemalt). Damals wollte ihn der Großherzog von Toscana in Florenz halten; er lehnte aber dies Anerbieten ebenso wie später die Aufforderung Kaiser Rudolphs II. und König Philipps II., als Hofmaler zu ihnen zu kommen, ab. Es folgt 1583 das Martyrium des hlg. Vitale in der Brera (und Ravenna), dann die Beata Michelina der vatikanischen Pinakothek (für Pesaro gemalt) und ebendort die Verkündigung. 1590 das Nolime tangere in den Uffizien; etwas später das vielgepriesene Kruzifix in Genua. 1598 ist das einzige nicht religiöse Bild Baroccios datiert: der Brand von Troja in der Borghese-Galerie. Außer dem Abendmahl in Urbino hat er noch ein zweites (in Sa Maria sopra Minerva in Rom) gemalt. Die einst viel gefeierte und dann lange vermißte Madonna del gatto

ist kürzlich wieder in der vatikanischen Pinakothek aufgetaucht. Sie wurde für den Conte Brancaleoni gemalt; Wiederholungen in London, Chantilly und in der Corsiniana in Rom. Unter den Porträts ist das Francesco Marias II. in den Uffizien (vgl. Abb. 16) und das prinzliche Wickelkind im Pal. Pitti (1605 datiert) am berühmtesten. Baroccio ist der erste, der sich an Correggio anschloß; im Gegensatz zu den Manieristen michelangelesker Richtung hat er das malerische Moment als Hauptsache betont. Wichtig wurde sein Einfluß auf Rubens.

Im Oratorium della Grotta in der Krypta des Doms findet man ein plastisches Werk des Seicento, das man hier nicht erwartet: Jean de Boulogne aus Donay, später Giovanni da Bologna genant, hat hier eine Pietà in Marmor gemeißelt. Er ist ein Coetan Baroccios (1529—1608); vor dem übertrieben Künstlichen, dem Bernini verfiel, bewahrte ihn sein gesunder vlämischer Realismus. Die stille und gemäßigte Sprache dieser Todesgruppe läßt vermuten, daß wir ein Werk aus der italienischen Frühzeit (seit 1563 war er in Italien) vor uns haben. Der Quattrocento hatte solche Gruppen der Beweinung aus Ton gebildet und bunt bemalt; es waren damals mindestens vier, oft mehr Figuren und meist hielt Maria den brettförmig steifen Leichnam des Herrn auf ihren Knien, während Johannes das Haupt, Magdalena die Füße stützte. In manchen dieser Gruppen äußert sich der wildeste, man möchte sagen ein „heulender" Naturalismus. Das stärkste gab Niccolò da Bari 1463 in Sa Maria della Vita in Bologna. Im Cinquecento weicht das Bunte hinter der Einfarbigkeit, die bindet und nicht zerteilt, zurück; außerdem beschränkt man, wie schon Michelangelo es getan, die Gruppe auf zwei Figuren. Nur diesem Großen gelang

Abb. 58. Jean de Boulogne: Pietà. Dom.

es, diese Komposition wirklich als Gruppe zu formen. Weder Bernini (von ihm, nicht von Montauti, ist die Gruppe im Lateran) noch Giovanni da Bologna wissen die Figuren ernstlich zu vereinigen. Freilich hatte ja schon Sebastiano del Piombo in dem berühmten Bild in Viterbo die Figuren gesondert; Michelangelo selbst soll ihm die Zeichnung gemacht haben. Auch ein glasiertes Relief der späteren Robbiaschule (um 1520) im Berliner Kaiser Friedrich-Museum gibt den absoluten Gegensatz der stehenden und liegenden Figur. Es ist auch bei Giovanni da Bologna keine eigentliche Freiplastik, sondern Hochrelief mit ausgeschnittenem Grund. Sicher ist dies Stück noch ganz frei von der Manier, der Giovanni später verfiel. Auch ist es sein einziges Stück aus der Passion, wie ja überhaupt die kirchlichen Arbeiten Giovannis (Lucas an Or San Michele, Altarstatuen im Dom von Lucca) ganz hinter seinen Brunnen, Parkdekorationen, Porträtbüsten,

Reiterstatuen, Mythologien und Kleinbronzen zurücktreten.

Von vielen Künstlern wäre zu reden, wollten wir all das aufzählen, was für die Herzöge von Urbino einst gemalt worden ist. Der Urbinate Girolamo Genga hat fast ausschließlich für Francesco Maria della Rovere gearbeitet; aber nicht für Urbino, sondern für die Villa Imperiale bei Pesaro. Georg Gronan hat all das zusammengestellt, was Tizian für Urbino gemalt hat. Manches wurde schon erwähnt, was in der Guardaroba Guidubaldos und seiner Nachfolger einst beieinander hing. Die wichtigsten Bilder, die heute meist in Florenz hängen, seien noch einmal genannt:

1. Die Geburt Christi Pitti N423 (1533).
2. Der Christuskopf Pitti N228.
3. Die Porträts Francesco Marias della Rovere und der Eleonora von Urbino Uffiz. 599 und 605 (1538). (Vgl. Abb. 38 und 39.)
4. Das Porträt des Guidubaldo, das nach Gronan vielleicht in dem sog. Engländer Pitti N92 zu erkennen ist; nach meiner Ansicht kann dies Bild nicht einen regierenden Fürsten vorstellen.
5. Die Venere col cagniolino Uffiz. N1117. Das heute dort als Gegenstück hängende Venusbild mit Amor ist nicht für Urbino gemalt worden. Daß die Urbiner Venus nicht ein Porträt der Eleonore von Gonzaga ist und daß die Fürstinnen jener Zeit sich weder einem Tizian noch einem andern Maler ohne Scheu enthüllten, bedarf heute nicht mehr der Versicherung.
6. Das Porträt der Giulia Varana da Camerino glaubt Gronau in dem: „Tintoretto, Caterina Medici" genannten Porträt im Appartamento reale des pal. Pitti zu erkennen.
7. Maddalena. Pitti N67.

Abb. 59. Tizian: La Venere col cagniolino. Uffizien.

Dazu kommen noch folgende Bilder:

8. Palma vecchio: Judith Uffiz. 619.
9. Sixtus IV., Tizianschule, Uffiz., 2. venetianer Saal.
10. Julius II. venetian. Kopie des Raffaelbildes. Pitti N 79.
11. Paul III. Pitti N 326, Kopie des Tizianbildes im Neapler Museum.

Wir könnten noch manches Kunstwerk in Urbino nennen, das bisher keine Erwähnung gefunden hat, so z. B. Signorellis Kirchenstandartenbilder, 1494 für So Spirito gemalt oder die nicht unbedeutenden Bilder im Palazzo Albani, wo u. a. ein schöner Savoldo sich befindet. Aber nicht wegen dieser Einzelheiten, die zudem in den Reisebüchern stehen, kommt man nach Urbino, nicht um ihretwillen ist das Büchlein geschrieben. Das Thema in Urbino ist Federigo und sein Palast. Der Besuch dieser Stätte, wo nichts ablenkt, führt tiefer ins Herz der Renaissance als manche

Stunde in Florenz. Dazu diese herrliche Natur, die hohe Lage, die freundliche von keinem Fremdenstrom verdorbene Bevölkerung. Auch die Bahn, die jetzt von Fabriano über Pergola in 3 Stunden heraufführt, hat die Stille dieser „Universität" und Bergstadt nicht erschüttern können. Der Fremde wird den Postwagen in Pesaro vorziehen; denn dieser führt vom Meer zum Berg auf der alten Straße, die langsam aus den fruchtbaren Tälern auf die kühlere Höhe hinaufführt, zu den Adlern der Herzöge von Urbino.

LITERATUR.

Fr. Arnold: Der herzogliche Palast von Urbino, gemessen, gezeichnet und herausgegeben. Leipzig 1857.

Bellori, le vite de' pittori 1728.

Vespasiano Bisticci: Vite de' uomini famosi del XV secolo. Firenze, Bianchi 1859.

C. Budinich: Il palazzo ducale di Urbino. Triest 1904.

— Luciano Laurana. Triest 1906.

J. Burckhardt: Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel 1898.

— Geschichte der Renaissance in Italien. 3. Aufl. Stuttgart 1891.

Calzini: Urbino ed i suoi monumenti. 1897.

Baldassare Castiglione: Il Cortigiano. Mailand 1890.

Crowe-Cavalcaselle: Deutsch. Bd. III u. IV.

— Geschichte der altniederländ. Malerei, deutsch von A. Springer. Leipzig, Hirzel 1875.

J. Dennistoun of Dennistoun: Memoirs of the Dukes of Urbino. Illustrating the arms, arts, and litterature of Italy from 1440 to 1630. London 1881.

C. v. Fabriezy: Domenico Rosselli. Jahrb. d. pr. Kunsts. 1898, Heft I u. II.

— Luc. Laurana e il palazzo prefettizio di Pesaro (Archiv stor. d. a. III, 239 ff.).

— Repert. f. Kw. 1907, S. 251 ff.

W. Friedlaender: Baroccio (Thieme-Becker, Allgem. Künstlerlexikon II). Leipzig 1908.

Galleria dei Quadri del palazzo exducale di Urbino. Urbino 1906.

Gaye Carteggio etc. Firenze 1839, Bd. I.

P. Gherardi: Guida di Urbino. 1875.

Gregorovius: Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, Bd. VII, Stuttgart 1894.

Geiger, Renaissance und Humanismus. Berlin 1882.

G. Gronau: Die Kunstbestrebungen der Herzöge von Urbino; Beihefte zum Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen. 1904 u. 1906, Bd. XXV u. XXVII.

Grossi: Degli uomini illustri di Urbino Commentario. Urbino 1819.
Th. Hofmann: Bauten des Herzogs Federigo da Montefeltre. Zittau 1905.
Holtzinger: Cronaca di Giovanni Santi.
A. Lazzari: Dizionario storico degli uomini illustri di Urbino (bei Colucci, Antichità Picena, Fermo 1786—97, Bd. 26, S. 259).
G. Lipparini: Urbino (Collezione di monografie illustrate. I. Italia artistica: Nr. 6).
A. Luzio, R. Renier: Mantova e Urbino; Isabella d' Este ed Elis. Gonzaga. Torino 1883.
E. Müntz: Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris 1889 ff.
B. Patzak: Die Villa Imperiale in Pesaro (Die Renaissance- und Barockvilla in Italien, Bd. III). Leipzig 1908.
Pungileoni: Elogio storico di Giovanni Santi. Urbino 1822.
Corr. Ricci: Dom Rosselli, Rom 1884 (in l' Italia II, Nr. 83).
Erc. Scatassa: Chiesa del Corpus Domini in Urbino. Repertor XXV (1902), p. 438 ff.
A. Schmarzow: Giovanni Santi. Berlin 1887.
— Melozzo da Fortì. Stuttgart 1885.
Schnaase, Geschichte der bild. Künste, Bd. VIII. Stuttgart 1879.
P. Schubring: Die Plastik Sienas im Quattrocento. Berlin 1906.
— Mod. Cicerone: Mailand, Stuttgart 1904.
Ugolini: Storia dei Conti e duchi d' Urbino, 2 Bde. Firenze 1859.
Vernarecci: Di alcune rappresentazioni drammatiche alla Corte di Urbino nel 1513 (Archiv. stor. per le marche e per l' Umbria. III, S. 181 ff.
R. Vischer, Luca Signorelli.
Waagen: Kleine Schriften über Kunst.
Wiese-Percopo: Geschichte der italien. Literatur. Leipzig, Bibl. Institut.
F. Witting: Piero della Francesca. Leipzig 1897.

Klinkhardt & Biermann ∘ Verlag ∘ Leipzig

Stätten der Kultur

Herausgegeben von Dr. Georg Biermann.

Bisher erschienen folgende Bände:

Bd. 1. **Berlin.** Von Wolfgang von Oettingen. Mit Buchschmuck von Meinhard Jacoby.

Bd. 2. **Frankfurt a. M.** Von Paul Ferdinand Schmidt. Mit Buchschmuck von L. Pollitzer.

Bd. 3. **Bremen.** Von Karl Schaefer. Mit Buchschmuck von Carl Weidemeyer, Worpswede.

Bd. 4. **Rothenburg** ob d. Tauber. Von H. Uhde-Bernays. Mit Buchschmuck von M. Ressel.

Bd. 5. **Leipzig.** Von Ernst Kroker. Mit Buchschmuck und 7 Originallithographien von B. Héroux.

Bd. 6. **Danzig.** Von August Grisebach. Mit Buchschmuck von Paul Renner und vielen Kunstbeilagen.

Bd. 7. **Luzern,** **der Vierwaldstätter See und der St. Gotthard.** Von Hermann Kesser. Mit Buchschmuck und Holzschnitten von E. Stiefel, Zürich.

Bd. 8. **Wien.** Von Franz Servaes. Mit Buchschmuck von Hermine Heller-Ostersetzer und vielen Kunstbeilagen.

Bd. 9. **Lübeck.** Von Otto Grautoff. Mit Buchschmuck von Fidus und vielen Kunstbeilagen.

Bd. 10. **Altholland.** Von Josef August Lux. Buchschmuck nach Zeichnungen altholländischer Meister.

Bd. 11. **Köln.** Von Egbert Delpy. Mit vielen Kunstbeilagen und Buchschmuck von L. Amiet.

Bd. 12. **Granada.** Von Ernst Kühnel. Mit vielen Kunstbeilagen und Buchschmuck von Friedo Witte.

Bd. 13. **Weimar.** Von Paul Kühn. Künstlerische Ausstattung im Stile der Goetheschen Zeit. Mit vielen Beilagen.

Bd. 14. **Dresden.** Von W. Doenges. Reich ausgestattet mit alten „Dresdensia" aus einer Privatsammlung.

Bd. 15. **Sanssouci.** Von K. F. Nowak. Ausstattung und 7 Zeichnungen in Lichtdruck von Marquis F. v. Bayros.

Bd. 16. **Neapel.** Von Th. v. Scheffer. Mit vielen Abbildungen im Text.

Bd. 17. **Umbrische Städte: Orvieto, Narni und Spoleto.** Von O. v. Gerstfeldt. Mit Kunstbeilagen, z. T. nach Federzeichnungen von Adolf Hiremy in Rom.

Bd. 18. **Algerien.** Von E. Kühnel. Mit vielen Abbildungen und einer Kartenskizze.

Bd. 19. **Sizilien.** Von Felix Lorenz. Mit zahlreichen Abbildungen.

Bd. 20. **Augsburg.** Von Pius Dirr. Reich illustriert.

Bd. 21. **Rostock u. Wismar.** Von Walter Behrend. Mit 24 Beil. u. reich. Buchschmuck.

Bd. 22. **Urbino.** Von Paul Schubring. Mit 60 zum Teil ganzseitigen Abbildungen.

Band I—10 gebunden je M. 3.—, in Ganzleder je M. 5.—
Band II—20 kart. je M. 3.—, geb. M. 4.—, in Ganzleder M. 5.—

Klinkhardt & Biermann ◦ Verlag ◦ Leipzig

Die Villa Imperiale in Pesaro

Studien zur Kunstgeschichte der italienischen Renaissance-Villa und ihrer Innendekoration

Von Privatdozenten Dr. BERNHARD PATZAK

Mit 300 Abbildungen. Geh. M. 32.—, in Perg. geb. M. 35.—

Vor allem wichtig für Kunsthistoriker, Architekten und den großen Kreis der gebildeten Kunstfreunde.

Diese umfangreiche und grundlegende Studie über ein hervorragendes Denkmal der italienischen Baukunst behandelt zugleich eines der wichtigsten Probleme der italienischen Kunstgeschichte überhaupt. Es stellt den dritten Band einer großzügigen Geschichte der

Renaissance- und Barockvilla in Italien

dar, deren Gesamtumfang auf etwa fünf Bände berechnet ist, deren erster über die

Villenbauten Toskanas

noch im Laufe d. Jahres erscheinen soll.

Die Bedeutung des Werkes, das durch seine illustrative Ausstattung zumeist nach eigenen Aufnahmen des Verfassers noch besonderen Wert erhält, ist von den Gelehrten einstimmig anerkannt worden.

Ausführliche illustr. Prospekte durch die Verlagsbuchhandlung

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01451 7490